المذاهب الادبية

د. جميل نصيف التكريتي

دار الشؤون الثقافية العامة

المذاهب الادبية

الدكتــور
جميل نصيف التكريتي

الطبعة الاولى سنة ١٩٩٠ - بغداد



وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العـامة

الطبعة الاولى ١٩٩٠ ـ بغـداد

طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة . « آفاق عربية »
رئيس مجلس الادارة :
الدكتور محسن جاسم الموسوي

تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
العنوان ـ بغداد ـ اعظمية
ص.ب. ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ ـ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

محتويات الكتاب

تعدّ المذاهب الأدبية ظاهرة حديثة نسبياً ، يرتبط وجودها بقيام الآداب القومية في أوربا الغربية مع بداية العصر الحديث ، منذ مطلع القرن السابع عشر . فبعد عملية المخاض التي عرفتها حياة الشعوب الاوربية خلال حقبة عصر النهضة من تأريخها ، هذه العملية التي أسفرت عن قيام الدول القومية ومعها آدابها القومية : في انجلترا ، وفرنسا ، واسبانيا ، ومع الخطوات الاولى التي خطتها هذه المجتمعات في العصر الحديث من تأريخها ، عرفت آداب الاقطار الرئيسة في أوربا الغربية المذهب الكلاسيكي ـ هذه الحلقة الاولى من سلسلة المذاهب الأدبية التي واكبت التطور التاريخي والاجتماعي والأدبي والنفسي والذهني والمزاجي لهذه الأمم منذ ذلك الحين والى الآن .

لقد جسد كل مذهب أدبي من هذه المذاهب ، لا سيما الرئيسة منها : الكلاسيكي ، والرومانتيكي ، والواقعي ، الحالة المزاجية والذهنية والنفسية والعاطفية لحياة مجتمعاتها ، كل في عصره .

إن دراسة تأريخ أي أدب من آداب أقطار أوربا الغربية ، ومعها آداب كل الامم السائرة في طريق العصر الحديث ، لا تتم اليوم بمعزل عن تاريخ المذاهب الأدبية فيها ، وتعاقبها منذ أواخر عصر النهضة الى اليوم .

لقد اعتمدنا في تأليف فصول هذا الكتاب على عدد من المراجع المختصة وحرصنا على أن نشير في آخر كل فصل الى المراجع التي جرى الاعتماد عليها بصورة أساسية في كتابته . كذلك حرصنا على أن نثبت في آخر الكتاب

قائمة بأسماء أهم المؤلفات التي عرفت باهتمامها بموضوع المذاهب الأدبية ، آملين أن يكون في الرجوع اليها استكمال للفائدة التي توخيناها من تأليف هذا الكتاب .

وفي الختام نرجو أن نكون قد وفقنا في إضاءة بعض الجوانب الغامضة لهذا الموضوع المهم في الحياة الأدبية الحديثة والمعاصرة ، كما نرجو أن يجد هذا الكتاب لنفسه مكاناً في المكتبة العربية وأن يجد من اهتمام القارىء ما يساعد على سد ما فيه من نقص وقصور تمهيداً لتلافيه في المستقبل .

والله نسأل التوفيق .

(المؤلف)

الفصل الاول

مقدمة تاريخية

يرتبط مفهوم المذاهب الأدبية بولادة الآداب القومية وتطورها في أقطار أوربا الغربيــة بالدرجة الاولى ، ولقد جاءت هــذه الولادة ، على المستوى الأدبي ، متزامنة مع ولادة الدول القومية في تلك الاقطار ومرتبطة بها عضوياً . بكلمة أخرى ، إن مفهوم المــذاهب الأدبية مفهوم حــديث ترتب ، من بين مقومات الحياة الفكرية والعلمية الحديثة الأخرى ، على قيام عصر النهضــة الأوربية . كذلك فقد شكل مفهوم المذاهب الادبية ، مع قيام الفلسفة الحديثة والعلوم الحديثة ونضجها ، الى جانب قيام الدول ذات الفحوى القومــي في أوربا ، دليلا على انجاز عصر النهضة لمهماته التي قام من أجلها .

في النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، ومنذ بداية القرن الخامس عشر على وجه التحديد ، اجتاحت أقطار أوربا الغربية حركة فكرية عارمــة عرفت بحركة النهضة أو الانبعــاث Renaissance . ويتلخص المضمــون التأريخي لهذه الحركة بتحطيم الثقافة الاقطاعية ــ الكنسية ، وإحلال ثقافة دنيوية جديدة محلها تستند الى مبادىء الحركة الانســانية Humanism ويعدّ عصر النهضة أكبر انعطاف عرفته البشرية على امتداد تأريخها الطويل .

إنه حسب كلمات أحد المفكرين ، أوجده عمالقة ، وخلق عمالقة من حيث عظمة أفكارهم وأهوائهم وطباعهم ، ومن حيث تعدد مواهبهم وسعة إطلاعهم• إن أولئك الذين أوجدهم عصر النهضة ، هم الذين وضعوا حجر الأساس لسيادة البورجوازية فيما بعد ، وإن لم يكونوا بورجوازيين ضيقي الأفق •

وإذا كان بإمكان الباحث أن يتحدث عن التغيرات النوعية التي أدخلها عصر النهضة على حياة الشعوب الاوربية منذ منتصف القرن الخامس عشر ، فهذا يعني ضمناً أن عصر النهضة قد بدأ قبل ذلك بكثير • لا شك أن تحديد مفهوم عصر النهضة أمر ينطوي على أهمية كبيرة لفهم جوهر التحولات التي عرفتها الحياة الاجتماعية بعد عصر النهضة ، وتفسيرها وتحليلها • لهذا السبب فان الجدل الذي دار ، وما زال يدور بين المؤرخين حول جوهر مجمل التغيرات التي كوّنت مقومات العصر الحديث • وإختلاف هؤلاء المؤرخين فيما بينهم ، إنما يعود الى اختلافهم في فهم عصر النهضة من حيث أبعاده الفكرية والفنية ، ومن حيث بعده الزماني على حد سواء •

ونظراً لأهمية تحديد مفهوم عصر النهضة في فهم جوهر حركة المذاهب الاوربية بوصفها معلماً بارزاً في حركة الأدب الحديث ، وبغية فهم الجدل الداخلي الذي تحكّم بالمسار التأريخي لهذه المذاهب ، من حيث مضمونها الداخلي وإرتباط هذا المضمون بحركة المجتمع نفسها ، كذلك من حيث تعاقب هذه المذاهب ، رأينا أن نضع بين يدي القارىء أهم سمات الجدل الذي دار بين المؤرخين حول مفهوم عصر النهضة: مقوماته ، ومهامه التأريخية التي أنجزها ، وأثر ذلك في مجمل توجهات حياتنا الفكرية والفنية في عصرها الحديث •

قبل التطرق الى أهم مظاهر الجدل والخلاف بين المؤرخين ، علينا أن نتذكر أنهم يقسمون تأريخ الشعوب الاوربية الى ثلاثة عصور ، هي :

١ـ العصر الكلاسيكي القديم (العتيق Antique ـ إغريقي وروماني)

٢ـ العصر الوسيط الذي يبدأ بانتشار المسيحية في أوربا وينتهي بنهاية القرن السادس عشر ، وهناك من يؤجل هذه النهاية الى أواخر القرن السابع عشر •

٣ـ وأخيراً ، العصر الحديث • هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فانهم يقسمون العصور الوسطى الى مراحل : ١ـ عصور وسطى متقدمة ، سادت فيها النظرة الكنسية الى العالم ، مع كل ما صاحب العقيدة الكنسية من نظرة ميتافيزيقية غيبية وما ورائية أخروية ، واهمال للحياة الدنيوية • و (٢) عصور وسطى متأخرة (عصر النهضة) ، التي سادت فيها نزعة مطابقة الطبيعة ، مع الطابع العلمي والمنهجي والشمولي الذي صاحب هذه النزعة ، الى جانب الاهتمام بالعالم التجريبي على حساب الرمزية الميتافيزيقية • على أن هناك من يضع مرحلة أخرى ، هي العصور المتوسطة ، بين هاتين المرحلتين ، حيث يتحقق نوع من التوازن بين قيم القرون الوسطى المتقدمة (الميتافيزيقية ، والغيبية ، والماورائية ، والأخروية ، والروحانية •• الخ) ، وقيم العصر الحديث (نزعة مطابقة الطبيعة وملاحظتها ودراستها دراسة تجريبية تعتمد المنهج العلمي الشمولي ، والدنيوية والعقلانية الخ) لتكون هذه الحقبة المتوسطة مدخلا يقودنا الى عصر النهضة بخصائصه النموذجية حيث رجحان كفة سمات العصر الحديث أمام سمات القرون الوسطى المبكرة •

بإمكان المرء أن يلاحظ تفاوت مفاهيم المؤرخين حول العصور الوسطى والعصر الحديث ، ليس فقط من خلال اختلافهم وهم ينسبون شخصية فكرية وأدبية مهمة مثل « دانتي » Dante (١٢٦٥ ـ ١٣٢١) الى العصور الوسطى أو الى عصر النهضة ، ومعه « بترارك » Petrarch (١٣٠٤ ـ

١٣٧٤) ، و « بوكاشيو » Boccaccio (١٣١٣—١٣٧٥) ، بل من خلال اختلافهم أيضاً وهم ينسبون الى العصور الوسطى أو الى عصر النهضة أدباء مثل « سرفانتس » Cervantes (١٥٤٧—١٦١٦) ، و « شكسبير » Shakespeare (١٥٦٤—١٦١٦) ، و « موليير » Moliere (١٦٢٢—١٦٧٣) •

وأمام مثل هذه الحقيقة نجد مؤرخاً للحضارة مثل أرنولد هاوزر يقترح علينا أن ننظر بعين الجد الى الفكرة القائلة بأن نقطة التحول الحقيقية لم تحدث إلا في القرن الثامن عشر ، وان « العصر الحديث يبدأ حقيقة مع عصر التنوير ، ومع فكرة التقدم ، ومع التصنيع » • وسنرى أن مثل هذا الاقتراح سيكون نافعاً لنا ونحن نحاول أن نقيم الخطوط النوعية التي تفصل المذهب الكلاسيكي الجديد الذي ازدهر في منتصف القرن السابع عشر ، عن النزعة التنويرية ثم التيار الرومانتيكي ، التي عرفت بدايتها منذ القرن الثامن عشر • ومن الناحية الأخرى فان أرنولد هاوزر يقترح علينا أن نضع « الخط الفاصل الحاسم فيما بين النصف الاول والثاني من العصور الوسطى (بين العصور الوسطى المتقدمة ، وعصر النهضة) عند نهاية القرن الثاني عشر ، عندما بعثت الحياة مرة أخرى في الاقتصاد « النقدي ، وظهرت المدن الجديدة ، واكتسبت الطبقة الحديثة لأول مرة صفاتها المميزة » • وفي الوقت نفسه فان أرنولد هاوزر يحذرنا من وضع هذا الخط في القرن الخامس عشر ، الذي لم ينكر أحد أن ثماراً عديدة قد جنيت فيه ، « ولكن لم يبدأ فيه أي شيء جديد كل الجدة » • بعبارة أخرى ، إن درجة النضج النوعية التي تطالعنا بها عناصر عصر النهضة في القرن الخامس عشر إنما ترجع بداياتها الى الخلف ، الى بداية القرن الثالث عشر ، وربما قبل ذلك أيضاً • لا شك أن الاهتمام بالموضوع الفردي ، والسعي الى الكشف عن القانون الطبيعي ، والشعور بالولاء للطبيعة في الأدب والفن ، كل ذلك أصبح يتسم منذ القرن الخامس عشر بدرجة كافية من العيانية والوضوح ، ولكنه يعد من

الناحية الأخرى إستمراراً لخطوط توصل هذه السمات وهذه الظواهر ببداية العصر القوطي Gothic في القرن الثاني عشر .

يحاول أرنولد هاوزر مؤلف كتاب « الفــن والمجتمع عبر التاريخ » أن يسلط الضوء على عمليات التحول المبكرة في حياة الشعوب الاوربيــة التي قادت فيما بعد الى عصر النهضة في مرحلة نضجه ، ومن ثم الى العصرالحديث بالمعنى الاصطلاحي الدقيق . يقول هاوزر بهذا الصدد « إن البورجوازية لم تعد في القرن الثالث عشر طبقة اجتماعية منبوذة على الاطلاق ، وإن لم تكن قد اكتسبت بعد احتراماً كاملاً . فمنذ ذلك الوقت أصبحت تحتل ، بوصفها (جبهة ثالثة) ، مركز الصدارة في التاريخ الحديث ، وأخذت تطبع الحضارة الغربية بطابعها المميز » .

ويقدم المؤرخون وصفاً تفصيلياً ودقيقاً للظروف التاريخية التي أدت في المرحلة الأخيرة من العصور الوسطى المتقدمة ، الى تجمع الثروات بأيــدي أبناء الطبقة البورجوازية ، الأمر الذي أدى الى انتقال ثقل الحياة الاجتماعية من الريف الى المدن . ولقد انعكس هذا التحول على الفن أيضاً . فبعد أن كان فن الكاتدرائيات قبل عصر النهضــة فناً أرستقراطياً مرتبطاً بالأديــرة ، أصبح منذ القرن الثالث عشر فناً حضرياً ، بورجوازياً . وهذا يعني ازدياد دور التجار ، وهم رجال علمانيــون ، في تشييد الكاتدرائيات الكبيــرة ، وتناقص دور رجال الدين بالمقدار نفسه . وجاء دور ثقافة عصر الفروســية (منذ القرن الثالث عشر) لتخفف من غلواء الثقافة الاقطاعيــة في تأكيدها التفاوت في المراتب ، ولتكون وسطاً بينها وبين الثقافة البورجوازية الجديدة ذات النظرة المتحررة الى الحياة . ولعل أبرز دور للبورجوازية هــو جعلها الثقافة ذات صبغة دنيوية ، بعــد أن كانت خلال القرون الوسطى المتقدمــة ثقافة غيبية ، ما ورائية ، تحتقر كل ما هو مادي ملموس ودنيوي ، وتمجــد كل ما هو غيبي وروحاني . وبفضل إشاعة الروح الدنيوية في الثقافة لم يعد

الفن « لغة خاصة لفئة محددة من الواصلين » على حد تعبير أرنولد هاوزر ، بل أصبح معنياً بمخاطبة الجميع • كما أن المسيحية ذاتها لم تعد عقيدة القساوسة ، بل تحولت الى عقيدة جماهيرية ، وأخذ الاهتمام ينصب على تأكيد مضمونها الأخلاقي على حساب الشعائر والتعاليم الثابتة • ولقد كان دانتي سباقاً في التبشير بهذه القيم بواسطة أعماله الأدبية ، لا سيما « الكوميديا الالهية » وذلك منذ أواخر القرن الثالث عشر ومطلع القرن الرابع عشر •

لقد كان للتجارة وتطورها دور بارز في تحطيم الأطر الضيقة «لعويلمات» القرون الوسطى ، وفي إضعاف مظاهر التعصب الاعتقادي ، وتطوير المناهج التعليمية لتصبح قادرة على تلبية متطلبات الحياة الجديدة • يفترض المؤرخون أن نوع التعليم الذي يحتاج اليه التاجر ، هو الذي أدى الى تحرره التدريجي من وصاية الكنيسة • ومع أن المؤرخين يفترضون أن معرفة القراءة والكتابة والحساب ، التي كانت ضرورية من أجل ممارسة التجارة ، كانت تلقن في البداية على الأقل بواسطة القساوسة ، إلا أن هذه المعارف كانت تختلف كل الاختلاف عن الموضوعات التقليدية التي كان يؤكد عليها التعليم الكنسي ، مثل النحو والبلاغة • فضلاً عن ذلك فمن المفروض أن التجارة تقتضي إلماماً ببعض اللغات ، ولكنها لغات حية ، وليست اللغة اللاتينية من بينها • وهكذا استطاعت اللهجات المحلية في أقطار أوربية متعددة أن تشق طريقها الى المدارس العلمانية التي اشتدت الحاجة اليها منذ القرن الثاني عشر في كل مدينة كبيرة تقريباً • وهذا يعني أن التعليم باللهجات المحلية عمل ، مع مرور الزمن ، على القضاء على إحتكار رجال الدين للتعليم ، وعلى صبغ الثقافة بالصبغة العلمانية • وهكذا فقد أصبح بالامكان ، منذ القرن الثالث عشر وجود أشخاص مثقفين من غير رجال الدين لا يعرفون اللاتينية •

لقد كان شعر التروبادور من بين العوامل التي ساعدت منذ القرن الثالث عشر على إحداث تحولات عميقة بروح عصر النهضة في ميدان الأدب. لقد كان هذا الشعر ، باعتراف المؤرخين ، شعراً علمانياً يتسم بطابع معاد كل المعاداة لروح الكنيسة الزاهدة الكهنوتية . لقد أصبح الشاعر الدنيوي منذ الآن يحل تماماً محل الشاعر الهاوي من رجال الدين . وبهذه الطريقة وضعت نهاية لتلك الحقبة التأريخية التي استمرت حوالي ثلاثة قرون كانت الأديرة خلالها هي المقر الوحيد للشعر . لقد كان لظهور الفارس على المسرح الأدبي بوصفه شاعراً « شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن الدور السلبي الذي كان يقوم به الجمهور العلماني من قبل ، وكان شيئاً جديداً الى حد أننا ينبغي أن ننظر اليه على أنه كان من أعمق نقاط التحول في تأريخ الأدب » على حد تعبير أرنولد هاوزر .

ان اتجاه التطور العام الذي ساعد على استمرار إشاعة الطابع الدنيوي في الحياة الاجتماعية ، هو الذي جعل بلاطات الملوك والأمراء تتنافس فيما بينها على إجتذاب الفنانين والشعراء ، مما ساعد على ظهور ما يسمى بـ « شاعر البلاط » الذي كان يتقاضى أجراً ساعده على الاستقرار . ومن الناحية الأخرى ، فان ظهور شاعر البلاط جعل الشعراء والمنشدين الجوالين يفقدون عادات الطبقات العليا ويعودون الى توجيه شعرهم الى جمهور من مرتبة أدنى . ويقدم أرنولد هاوزر تحليلاً دقيقاً لعمليات التحول هذه وأثرها في تعميق دور اللهجات المحلية في الحياة الثقافية لمختلف طبقات المجتمع . إن شعراء البلاط الذين تعمدوا أن يقفوا في الطرف المضاد للشعراء الجوالين « قد تطوروا الى أدباء بالمعنى الصحيح يتصفون بكل مظاهر الغرور والكبرياء التي أصبحت تميز أدباء النزعة الانسانية فيما بعد . فهم لم يعودوا يقنعون بالتمتع بالحظوة لدى سيد عظيم والانتفاع من كرمه ، وإنما أصبحوا يتوقون

الى أن يصبحوا معلمين لسادتهم » • ومن الناحية الاخرى ، فان الامراء لم « يحتفظوا بهم من أجل الترويح عن ضيوفهم فحسب » كما كان حال رجال البلاط مع الشعراء الجوالين قبل ذلك ، بل « أصبحوا يتخذون منهم رفاقاً وأمناء على السر ومستشارين » • وهكذا فقد ارتفعت الآن مكانة الشعراء الاجتماعية ، وازداد دورهم في الحياة الفكرية بالمقارنة مع التابعين من أمثالهم في العصور الماضية • لقد أصبحوا من أرفع الثقات « في كل المسائل المتعلقة بالذوق السليم ، وأصول السلوك في القصور ، وشرف الفروسية • وهؤلاء هم الاسلاف الحقيقيون لشعراء عصر النهضة وأدبائه الانسانيين ، أو هم على أية حال قد أسهموا في التمهيد لظهور هؤلاء الأخيرين بدور لا يقل عن دور خصومهم ، المثقفين المشردين Vagantes » •

على أن الروح البورجوازية التي شكلت القوة الدافعة في هذا المجتمع الجديد الذي فقدت فيه القيم القديمة نفوذها دون أن تزاح من مواقعها بينما لم تتمكن القيم الجديدة بعد من الهيمنة والتسيّد ، هذه الروح استطاعت فرض نفسها في الفنون التشكيلية بسرعة أكبر مما فعلته في الشعر حتى الآن• فاذا كان الشعر ما يزال لا يضم سوى نماذج قليلة ، إذا ما قيست بمجموع ما كان ينتج منه ، تعبر تعبيراً مباشراً عن روح الاستمتاع الدنيوي الواقعي بالحياة ، وفق الاتجاه البورجوازي الجديد ، فان الروح البورجوازية استطاعت في الوقت عينه أن تتغلغل في الفن التشكيلي كله لتشمل كل أنواعه تقريباً • لقد تحقق في هذا الفن منذ القرن الثالث عشر تحول هائل للروح الاوربية « من مملكة الله الى الطبيعة ، ومن العالم الآخر الى البيئة المباشرة، ومن الغوامض الأخروية الهائلة الى أسرار عالم المخلوقات الأكثر بساطة » يفوق كثيراً ما تحقق منه على مستوى الشعر • لقد لاحظ المختصون أن الفن البصري كان أسبق الى الكشف عن تحول اهتمام الفنان « من الرموز الكبرى والعلاقات الميتافيزيقية الى تصوير ما يدور في التجربة المباشرة ، وما هو

جزئي ومحسوس » ، كما أقام الدليل على عودة هذا الفنان الى « تكريم الحياة العضوية التي فقدت بعد نهاية العالم القديم (الاغريقي والروماني) كل معنى وقيمة لها » ، وعلى ان الاشياء الفردية في الواقع المجرب أصبحت « منذ ذلك الحين موضوعات للفن دون أن تحتاج الى تفسير أخروي خارق للطبيعة » ، فضلاً عن أن هذا التحول كان في الفن التشكيلي أوضح منه في الشعر .

يجب ألا يخطر ببال أحد أن نزعة مطابقة الطبيعة القائمة على أساس رد الواقع الى مجرد مجموع الانطباعات الحسية ، كان يمكن لها أن تسود المراحل الأخيرة من العصور الوسطى المتقدمة (القرن الثاني عشر والثالث عشر) ، وذلك بالضبط مثلما كان من المتعذر أن يحل نمط الحياة البورجوازية محل أنماط الحياة الاقطاعية خلال الفترة عينها ، أو أن تختفي الدكتاتورية الروحية للكنيسة مخلية الطريق أمام ثقافة حرة ، ودنيوية غير مقيدة . إن الذي طرأ على الفن ، شأنه شأن الانشطة الحضارية الاخرى ، في هذه الحقبة من تأريخ أوربا ، مقدار معين من التوازن بين التقييد والحرية . لقد كانت النزعة الى مطابقة الطبيعة في هذا العصر خير تجسيد لهذا النوع من التوازن غير المستقر بين « النوازع التي تؤكد الحياة والنوازع التي تنكرها » . وشبيه بذلك تأرجح الحياة الدينية بأسرها آنذاك بين « التعاليم المفروضة والايمان الباطن ، بين العقائد الكنسية والتقوى الغلمانية » ، وتأرجح الحياة الاجتماعية « بين الحرفية والذاتية » . لقد عكست هذه المتقابلات جميعها : الاجتماعية والدينية والفنية « نفس التناقض الداخلي ، ونفس الاستقطاب الروحي » .

إن هذه الثنائية القائمة على التقابل بين المتناقضات انعكست في شعر القرون الوسطى المتوسطة وفنها . فالطبيعة لم تعد « عالماً مادياً أخرس » ،

كما كانت تبدو في نظر القرون الوسطى المتقدمة • في القرون الوسطى المتوسطة « لم يعد المرء يبحث في الطبيعة عن نظائر لحقيقة خارقة للطبيعة فحسب ، وإنما أخذ يبحث فيها عن آثار لشخصيته وإنعكاسات لمشاعره الخاصة • فالمرج المزهر ، والجدول المغطى بالجليد ، والربيع والخريف ، والصباح والمساء ، كل هذه تعد مراحل في رحلة للحج تقوم بها الروح • ومع ذلك فعلى الرغم من هذا الشعور بالألفة مع الطبيعة ، ظل الناس يفتقرون الى إدراك ما هو فردي في الطبيعة • فالصور المستخلصة من الطبيعة كانت جاهزة وتقليدية في جمود ، وتفتقر الى التنوع الشخصي ، والتعاطف العميق • ففي أغنيات الحب تتكرر مراراً أوصاف محفوظة لمناظر الربيع والشتاء ، حتى تغدو آخر الأمر مجرد صيغ تقليدية فارغة • ومع ذلك فان مجرد تحول الطبيعة الى موضوع للاهتمام ، والنظر اليها في ذاتها على أنها أمر جدير بالوصف هو في ذاته أمر يسترعي النظر » • ويعلل أرنولد هاوزر هذه الظاهرة على أساس أن عيني الانسان ينبغي « أن تتفتحا أولاً على الطبيعة قبل أن تستطيعا كشف السمات الفردية فيها » •

لقد تحقق في ميدان الفن التشكيلي ، الذي كان له سبق على الشعر في الكشف عن نزعة مطابقة الطبيعة ، انتقال مفاجىء للفن من حالة « لم يكن ينظر فيها الى الجنس البشري إلا في كليته وإطراده ، ولا يميز بين الناس إلا تبعاً لكونهم سينعمون بالخلاص أو ستلحق بهم اللعنة ، ويتجاهل كل الفوارق الفردية الأخرى على أساس أنها خارجة كل الخروج عن الموضوع ، الى حالة مختلفة كل الاختلاف، تؤكد الفردانية وتحاول الوصول اليها في كل شكل» • ويعبر المؤرخون عن دهشتهم للكيفية التي استيقظ بها فجأة « إحساس بالأشياء العادية ، وبالحياة اليومية » وكيف بدأ الناس مرة أخرى « يلاحظون بسرعة ، ويرون الاشياء رؤية (صحيحة) ، ويجدون ثانية لذة فيما هو عرضي

تافه » • ولعل « الكوميديا الالهية » لدانتي كانت قد حققت ، بالفعل ، سبقاً من هذه الناحية •

وهكذا ، فان التغيير الاساسي ، وربما الجوهري ، في رأي مؤرخي الحضارة ، هو أن فن العصور الوسطى المبكرة كان منحازاً الى جانب الروحي وحده ، وكان « يرفض كل محاكاة للواقع المجرب مباشرة ، وكل تحقيق بواسطة الحواس » ، أما الآن ، أي في العصور الوسطى المتأخرة ، فقد حل محله « فن يجعل صحة كل تعبير ، حتى ولو كان ذلك تعبيراً عن أرفع الأمور على الطبيعة ، وأكثر مثالية والوهية ، متوقفة على الوصول الى مطابقة كاملة مع الواقع الطبيعي المحسوس » • وبهذه الطريقة فقد تبدلت كل العلاقة بين « الروح » و « الطبيعة » • وهكذا ، بينما كانت الطبيعة توصف في السابق بـ « افتقارها الى الروح » ، أصبحت توصف الآن « بشفافيتها الروحية ، وقدرتها على التعبير عن الروحي » • لقد أصبح الآن للحقيقة وجهان ، بعد أن كان لها في السابق وجه واحد • ولقد أصبح الناس الآن يعرفون بوجود طريقين « مختلفين للحقيقة » أو بوجود « نوعين للحقيقة »: هناك « الايمان والعلم » ، و « السلطة والعقل » ، و « اللاهوت والفلسفة »، وهما مفهومان يناقض أحدهما الآخر ، وأن كل مفهوم منهما يعبر ، بطريقته الخاصة ، عن نوع من الحقيقة •

سنرى فيما بعد أن عصر النهضة قام أساساً على مبدأ الصراع بين هذه المتناقضات في ميادين : العلم ، والفلسفة ، والعقيدة ، والسياسة ، والعلاقات الاجتماعية ، وان هذا الصراع إنعكس بوضوح على النشاط الابداعي ، شعراً ورسماً ونحتاً الخ • وسيختتم عصر النهضة ، وهو ينجز مهماته ، بحل مؤقت على الأقل ، في تغليب جانب على آخر ، وسيكون التطور اللاحق بعد عصر النهضة محصلة مباشرة لهذا الصراع بين المتناقضات في تغليب جانب

على آخر ، أو في التوفيق بينهما ، وذلك في ميادين : السياسة والاجتماع والنشاط العلمي والفني على حد سواء •

لقد أحدث عصر النهضة تغييرات ضخمة في كل البنية الاقتصادية والاجتماعية للشعوب الاوربية ، وتمثلت هذه التغييرات منذ القرن الخامس عشر ، هذه الحقبة التي عمت فيها قيم عصر النهضة أقطار أوربا الغربية جميعها ، بالغاء نظام القنانة ، وإلغاء نظام السخرة الذي كان سائداً في المجتمع الاقطاعي ، وباعتماد النقود معياراً لتنظيم العلاقة بين الفلاحين وملاك الاراضي ، وبالانتقال التدريجي في الانتاج اليدوي في ورشات الطوائف الى الانتاج الرأسمالي في المعامل الكبيرة ، وبالاكتشافات الجغرافية الكبرى ، وبتطور التجارة الخارجية التي وضعت أساساً للسياسة الاستعمارية فيما بعد • لقد عد كل ذلك علامة على ظهور البورجوازية بوصفها قوة عالمية استطاعت أن تتمرد على الأطر الضيقة لنظام الانتاج الحرفي الذي كان سائداً في عهد الاقطاع القديم ، وأن تأخذ زمام نفسها بوصفها طبقة تتخذ الأهبة للكفاح لا من أجل السيادة الاقتصادية فحسب ، بل من أجل السيادة السياسية أيضاً •

والى جانب إنهيار الصيغ القديمة للحياة ، فقد تم أيضاً إنهيار تلك المفاهيم ، التي كانت تشكل الأساس الايديولوجي (الاعتقادي) لتلك الصيغ ، وبدلاً من العقيدة الجامدة المعروفة بأخلاقيتها التسلطية ، وبدلاً من الخضوع للأعراف ووجهات النظر التقليدية التي تحظى بمباركة الكنيسة ، جرى إعتماد مبدأ جديد يتسم بقدر من الواقعية أكبر في التعامل مع الواقع الحياتي ، ويتلاءم مع متطلبات العلاقات الاجتماعية الجديدة • كذلك ظهر الى الوجود أسلوب البحث الانتقادي المستند الى العقل والخبرة العلمية الذي وضع أساساً للفلسفة الحديثة ، وللتقنية والعلم الحديثين •

لقد إستند قيام عصر النهضة الى أفكار وأعمال مجموعة كبيرة من الشخصيات العظيمة ، استطاعوا جميعاً أن يغطوا بنشاطاتهم مختلف مجالات الحياة الفكرية والفنية والعلمية ، والفلسفية والاقتصادية الخ ولقد اصطلح على هؤلاء بـ « الانسانيين » Humanists •

لقد كان الارث القديم ، الاغريقي والروماني ، الفلسفي والأدبي والفني أكبر حليف للحركة الانسانية ، لا سيما وان هذا الارث كان قد فهم على حقيقته أول مرة على يد الانسانيين • صحيح أن الاتصال بالارث القديم ، الاغريقي والروماني ، لم ينقطع طوال القرون الوسطى ، إلا أن هذا الاتصال كان آنذاك ناقصاً وانتقائياً لا يتعدى إستعارة صور وأفكار وجمل متفرقة أو موضوعات لا تؤخذ من مصادرها الاصلية مباشرة، بل عن طريق الاستعانة بالملخصات والشروح والتعليقات ، وبمعزل عن الافكار والمشاعر والمواقف التي أوجدتها • إن مفكري عصر النهضة وأدباءه أخذوا يتعاملون مع الاعمال الحقيقية ، ومع المؤلفات الكاملة التي خلفتها الحضارة العتيقة (الاغريقية والرومانية) محاولين أن يفهموا القدماء في كل خصائص حضارتهم • وخلال ذلك أخذ يتضح لهم أكثر فأكثر وبصورة تدريجية ، تركيب أفكار الشعراء والمفكرين القدامى ومشاعرهم • لقد أصبحت أعمالهم المفعمة بالخبرات الواقعية وبالاهتمام الحي بالعلم وبالانسان ، وفي أحيان كثيرة ، بحب الحرية في الفكر وفي السلوك ، كل ذلك أصبح بالنسبة للانسانيين أمثلة تحتذى في أعمالهم الابداعية ، فضلاً عن اتخاذها سلاحاً في كفاحهم ضد جمود القرون الوسطى وتزمتها • وإذا كان فريق من الانسانيين قد جعل من الاقبال على الارث القديم هدفاً بذاته ، ورضي لنفسه خضوعها التام لتقاليد هذا الارث، فان فريقاً آخر منهم كان هذا الارث ضرورياً لهم للاستعانة به على تكوين مفهوم صحيح وصائب عن طبيعة الانسان ومن أجل الدفاع عن حقوقه وحاجاته الطبيعية • كذلك من أجل تأكيد خصوصية كل شخصية فردية ،ومن

أجل الاعتراف بحقها في الوجود المستقل . ولقد وجد الانسانيون في التراث الشعبي ، وفي أشكال الشعر الشعبي وصوره ، وبتقاليد العلاقات الشعبية ، عوناً من أجل تحقيق أهدافهم آنفة الذكر ، يفوق كثيراً العون الذي وجدوه في التراث الحضاري الاغريقي والروماني ، وفي هذا الميدان فقط استطاع أدباء عصر النهضة أن يعثروا على التعبير الخالص عن أفكار العدالة والمساواة بين الناس ، وعن حرية الضمير ، وعن بهجة الحياة الحقيقية ، وعن إعادة الاعتبار للجسد . ومن هذا النبع بالدرجة الاولى ، غرف أعظم الفنانين الانسانيين : بوكاشيو ، ورابليه ، وسرفانتس ، وشكسبير . وهكذا فقد سار ما هو شعبي جنباً الى جنب مع ما هو مثقف ، ودعم أحدهما الآخر من غير أن يندمجا ببعضهما .

لقد اختلف المؤرخون فيما بينهم وهم يتحدثون عن عصر النهضة، وذلك راجع الى اختلافهم في تحديد الاسس والعوامل التي يشترطها كل منهم في الحديث عن هذا المفهوم العام الذي يدعى بـ « عصر النهضة » .

بينما يرجع مؤرخ مثل بوركارت Burckardt أهم عوامل حقبة النهضة والانبعاث الى نزعة مطابقة الطبيعة ، والتحول الى الواقع التجريبي، وكشف العالم والانسان ، يرى مؤرخ آخر مثل أرنولد هاوزر أن عنصر الجدة في حقبة عصر النهضة المتأخرة (القرنان الخامس عشر والسادس عشر) لا يكمن في نزعة مطابقة الطبيعة ، ذلك أن هذه النزعة أقدم من ذلك بكثير كما مر معنا ، بل إن الجديد في عصر النهضة ينحصر في « الطابع العلمي ، المنهجي ، الشمولي لنزعة مطابقة الطبيعة » . ويرد أرنولد هاوزر على بوركارت وخلفائه أن الشيء الذي حدث فيه تقدم بالنسبة الى مفاهيم العصور الوسطى ، ليس ملاحظة الواقع وتحليله ، بل مجرد التعمد الواعي والاتساق اللذين كانت معايير الواقعية تسجل بهما وتحلل » . فالشيء الذي

أصبح يدعو الى الاعجاب في عصر النهضة المتأخر « ليس كون الفنان قد أصبح ملاحظاً للطبيعة » ذلك أن مثل هذه الظاهرة يمكن ملاحظتها قبل هذا العصر ، بل هو « كون العمل الفني قد أصبح دراسة للطبيعة » • إن نزعة مطابقة الطبيعة أصبحت واضحة ، ربما منذ أواخر القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر في أقل تقدير ، وذلك حين لم تعد الصور وأعمال النحت « رموزاً بحتة » ، بل « بدأت تصبح ذات هدف وقيمة بوصفها مجرد ترديد للأشياء الموجودة في هذا العالم » ، وذلك بغض النظر عن علاقتها بالحقيقة العلوية • ويرى هاوزر أن التجول الحقيقي الذي أحدثه عصر النهضة إنما هو « فقدان الرمزية الميتافيزيقية لقوتها ، واقتصار هدف الفنان ، بطريقة كانت تزداد وضوحاً ووعياً بالتدريج ، على تصوير العالم التجريبي • فكلما إزداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحرراً من قيود تعاليم الكنيسة ، إزدادت حرية الفن في التحول الى بحث الواقع المباشر » •

ومن بين الاسباب الأخرى التي أدت الى اختلاف المؤرخين فيما بينهم وهم يتحدثون عن عصر النهضة أن رواد الحركة التنويرية في القرن الثامن عشر وجدوا في مبادىء عصر النهضة وأفكاره خير عون في كفاحهم ضد التحالف الذي كان قائماً بين مؤسسة الكنيسة والحكم المطلق • ومن هنا فقد حاول رواد الحركة التنويرية أن يسقطوا مفاهيمهم على عصر النهضة•ومن هنا جاءت مبالغة الحركة التنويرية وهي تتحدث عن الطابع الالحادي لعصر النهضة ، ومعاداته للسلطة • ففي نظر « بيل » Bayle ، وكذلك فولتير ، يعد الطابع اللاديني لعصر النهضة أمراً مسلماً به ، وظل عصر النهضة يتحمل ، على حد تعبير أرنولد هاوزر ، وزر هذا الوصف حتى يومنا هذا • غير أن هاوزر يرى أن عصر النهضة لم يكن في واقع الأمر إلا « عصراً مضاداً للكهنوت وللروح المدرسية ، والروح الزاهدة ، ولكنه لم يكن عصراً

شكاكاً بأي معنى » • ومع أن هاوزر يعترف بأن الافكار التي ملأت الحياة الروحية لانسان العصر الوسيط بأسرها ، لم تعد في عصر النهضة إلا أفكاراً ثانوية ، إلا أن هاوزر ينفي أي إمكانية للقول بأن « الشعور الديني كان غائباً تماماً في عصر النهضة » • ومن الناحية الأخرى يؤكد أرنولد هاوزر أن عصر النهضة « لم يكن معادياً للسلطة بالقدر الذي أكده أنصار التنوير » في القرن الثامن عشر ، وأنصار الحركة « الليبرالية » في القرن التاسع عشر • ومع أن رجال الدين لم يسلموا من مهاجمة عصر النهضة لهم إلا أن الكنيسة بوصفها مؤسسة « قد أعفيت من الهجوم • وبقدر ما تضاءلت سلطتها حلت محلها سلطة العصر الكلاسيكي القديم » • ويضيف هاورز أن فكرة « البحث الحر » لم تكن من إبتداع عصر النهضة ، كما توهم عدد من المؤرخين ، ولا كانت فكرة الشخصية غريبة كل الغرابة عن العصور الوسطى • إن نزعة الفردية ، لم تكن ، في رأيه ، جديدة في عصر النهضة « إلا بوصفها برنامجاً واعياً ، وسلاحاً وصيحة حرب ، لا من حيث هي ظاهرة في ذاتها » •

لقد جمع بوركارت في تعريفه لعصر النهضة بين فكرة النزعة الفردية وفكرة النزعة الحسية أو الشهوانية ، وبين فكرة الاستقلال الذاتي للشخصية وتأكيد الاحتجاج على النزعة الزاهدة التي سادت العصور الوسطى ، وبين تمجيد الطبيعة وإعلان الدعوة الى الاستمتاع بالحياة و « تحرير البدن » • وترتب على هذا الترابط بين الافكار أن ظهرت الصورة المعروفة لعصر النهضة بوصفه عهداً لحيوانات بهيمية لا ضمير لها ، وهي صورة من المستحيل تصورها ، على حد قول أرنولد هاوزر ، بدون الاتجاه « الليبرالي » والنزعة الفردية في القرن التاسع عشر • والواقع أن الفهم الحسي الشهواني لعصر النهضة يرتكز على تفسية القرن التاسع عشر ، كما يؤكد هاوزر ، أكثر مما يرتكز على تفسية عصر النهضة ذاته • فالنزعة الجمالية للحركة

الروماتيكية ، في القرن التاسع عشر ، كانت أكثر بكثير من مجرد عبادة للفنان والفن ، إذ أنها أدت الى إعادة تقويم لكل المسائل الكبرى في الحياة على أساس معايير جمالية ، وأصبح الواقع بأسره مادة للتجربة الفنية ، بل أصبحت الحياة ذاتها عملاً فنياً ، بحيث كان كل عنصر فيها مجرد منبّه للحواس • أما عصر النهضة فقد كان عصراً قاسياً ، تسوده الروح العملية ، وكان واقعياً غير روماتنتيكي •

إن خصائص الفهم الفردي الليبرالي والحسي أو الشهواني لعصر النهضة ، لا تنطبق على عصر النهضة الفعلي إلا جزئياً ، وهي تنطبق أيضاً ، بالقدر نفسه ، على العصور الوسطى الوسيطة • وهنا تبدو الحدود جغرافية وقومية أكثر منها تأريخية محض • وعلى أية حال ، فان دلالة الطابع الفردي للأجناس والامم تختلف باختلاف عصور التاريخ • ففي العصور الوسطى (نهاية مرحلتها المتقدمة) تقوضت أركان النظام الاقطاعي الذي كان شاملاً في الغرب ، وكذلك نظام الفروسية الدولي ، والكنيسة العالمية بثقافتها العالمية ، وحلت محله الطبقة الوسطى ، بنزعتها القوميــة وشعورها الوطني ، وبأشكالها الاقتصادية والاجتماعية التي كانت تتغير حسب الظروف المحلية ، كما حلت محله المصالح المحصورة في نطاق المدن والارياف ، والنزعة الخصوصية للامارات الاقليمية ، وتعدد اللغات القومية • وإزدادت العناصر القومية والعنصرية ظهوراً في الصورة ، بوصفها عوامل مؤدية الى التمايز • وبدا عصر النهضة على أنه « الشكل الخاص الذي تحررت به الروح القومية الايطالية من الثقافة الاوربية الشاملة » •

لقد استطاعت ايطاليا بفضل عوامل تأريخية معينة أن تستبق النزعة التي تمثل عصر النهضة في مرحلة نضجه ، مثلما استبقت التطور الرأسمالي للغرب بنزعتها العقلانية والترشيدية في الاقتصاد • فالثقافة الفنية الجديدة قد

ظهرت على المسرح أول مـرة في ايطاليا ، لأن هذا البلد يسبق الغـرب في النواحي الاقتصادية والاجتماعية ، وفيه بدأ تجـديد الحياة الاقتصـادية ، ولأن التسهيلات في الميدان المالي وميـدان النقل ، التي اقتضتها الحـروب الصليبية ، قد نظمت في ايطاليا ، ولان المنافسة الحرة ازدهرت فيهـا أول مرة ، وكان هذا الازدهار مضاداً لروح التنظيم الطائفي الحرفي في العصور الوسطى ، كما أن أول نظام مصرفي أوربي قد ظهر فيها . ولأن تحرير الطبقة الوسطى من سكان المدن تم فيها قبل سائر البلدان الاوربية ، ولأن نظـام الاقطاع والفروسية كان فيها ، منذ البداية أقل توطداً مما كان في الشمال ، ولأن الارستقراطية الريفية كانت لها أيضاً محال اقامة في المدن، بل انها كيفت نفسها مع الارستقراطية المالية في المـدن ، وأخيراً لأن تراث العصـر الكلاسيكي القديم لـم يختف تماماً ، دون شك ، في هذا البلـد الذي يصادف المرء فيه الآثار الكلاسيكية في كل مكان . على أن موقف المؤرخين لم يكن واحـداً من دور الارث الكلاسيكي القديم في قيام عصر النهضة ، وأن هذا الموقف يتراوح بين وضعه على رأس عوامل قيام عصر النهضة ، ورؤيته عاملاً سلبياً في عرقلة عصر النهضة . على أن معظم المؤرخين يرون في هذا الارث عاملاً مساعداً استطاع أن يلعب دوره بفضل العوامل التأريخية الاخرى التي حتمت قيام عصر النهضة .

ومن أهم منجزات عصر النهضـة التي تقوم شاهداً على تعاظـم الوعي القومي في الاقطار الاوربيـة هو ظهور الدول ذات الطـابع القومي الذي يتعارض مع الطابع الاوربي الشامل الذي ميز الحياة الاوربية خلال العصور الوسطى المتقدمة ، هذا على المستوى السياسي ، يقابله على المستوى الأدبي تطور اللهجات المحلية لتصبح لغات قومية جرى اعتمادها في جميع مجـالات الحياة الاجتماعية والثقافية حيث سادت في السابق اللغة اللاتينية. ففي فرنسا

على سبيل المثال ، صدر عام ١٥٣٩ في فيلتير كوتريه مرسوم ملكي يقضي باستخدام اللغة الفرنسية في المحاكم وكذلك في جميع المعاملات الرسمية والخاصة على حد سواء • وفي هذا الوقت تصبح اللغة الفرنسية لغة الشعائر والمناسك في الكنيسة البروتستانتية • بعد ذلك أخذ يتعاظم بالتدريج عدد الكتب العلمية المكتوبة باللغة الفرنسية مزاحمة بذلك اللغة اللاتينية ومضيقة الخناق عليها •

وجدير بالذكر أن المختصين يتفقون فيما بينهم على أن اللغة الأدبية الفرنسية لم تكن قد نضجت أو اكتملت معالمها خلال القرن السادس عشر • إن مفرداتها ، ونحوها ، وإملاءها ، وأصواتها أيضاً ، لم تكن واحدة عند جميع كتابها • لقد عرفت اللغة الفرنسية في هذا القرن ، تطوراً هائلاً ، ونمت نمواً عظيماً وهي تستوعب عدداً كبيراً من العناصر الاغريقية واللاتينية والايطالية أيضاً • ولقد إتسم الكثير من عناصرها بطابع تجريبي • فبينما كان قسم من هذه المستحدثات يزول ويختفي كان قسم آخر منها يثبت ليصبح جزءاً من هذه اللغة الجديدة • لقد ظهرت خلال هذه المدة دراسات متعددة كرست جميعها لقضية أصل اللغة الفرنسية ونحوها الوصفي واملائها الخ • لقد ثارت حول هذه المسائل جميعها نقاشات حادة جداً ، وثار جدل حام ، وطرحت آراء تتصف بقدر كبير من الجرأة • ومن خلال هذا الجدل وهذه المناقشات كانت تتضح شيئاً فشيئاً الملامح القومية العامة للغة الفرنسية • وفي هذا القرن بالذات تكتسب اللغة الفرنسية ملامحها المعاصرة من حيث بنيتها النحوية والصوتية على حد سواء •

ومع أن عصر النهضة يعد ، من حيث خطوطه العامة ، واحداً بالنسبة لجميع شعوب أوربا الغربية ، إلا أن الفروق الذاتية التي يلاحظها المؤرخ

وهو يتتبع تطور الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية لدى كل شعب من هذه الشعوب ، وطبيعة العلاقة المتبادلة بين القوى الاجتماعية الرئيسة داخل كل منها ، كان لا بد أن تنعكس على مجمل عملية قيام الآداب القومية وتطورها داخل كل قطر من أقطار أوربا الغربية الرئيسة • فليس من قبيل المصادفة المحض أن يتمكن الأدب الانجليزي (أدب شكسبير بالدرجة الاولى) من تجسيد جوهر عصر النهضة في مرحلة نضجه ، أكثر مما فعله أي أدب أوربي آخر ، وأن يتمكن أدب شكسبير أن يحجب خلفه جميع آداب أوربا الغربية لتلك الحقبة (لا نستثني من ذلك إلا « دون كيشوت » رائعة سرفانتس) • كذلك ليس من قبيل الصدفة المحضة أن يتمكن الأدب الفرنسي بعد ذلك بنصف قرن ، وربما أقل ، من أن يحقق مقابل جميع الآداب الاوربية ، بما في ذلك الأدب الانجليزي نفسه ، سبقاً مشهوداً في تطوير الاتجاه الكلاسيكي الجديد ، وأن يطبعه بروحه (دون أن نغفل الروح الاوربية الشاملة التي يشير اليها البعض) • يؤيد ذلك مبادرة شكسبير ، من تلقاء نفسه ، الى الانسحاب من ميدان الأدب منذ مطلع العقد الثاني للقرن السابع عشر •

لقد ارتبط قيام آداب قومية ولغات قومية بقيام دول أوربية مستقلة ذات طابع قومي — عرقي عام ، وذات نظم ملكية تحولت الى نظم مطلقة • وهذه النظم المطلقة اتصفت جميعها بالسعي ، بدرجات متفاوتة طبعاً ، للمحافظة على علاقات متوازنة بين القوة البورجوازية الجديدة من ناحية والطبقة الاقطاعية القديمة من الناحية الأخرى • ان محصلة هذه العلاقة بين القوتين الاجتماعيتين الرئيستين ، ودور النظم الاستبدادية في ذلك ، كانت ذات تأثير مباشر على مجمل الحركة الأدبية والفنية داخل كل دولة من الدول الرئيسة في أوربا الغربية ، كما كانت وراء سبق هذه الدولة أو تلك في تطوير هذا المذهب الأدبي أو ذاك ، والبت في مصير هذه المذاهب أيضاً وذلك منذ انتهاء عصر النهضة حتى أواخر القرن التاسع عشر •

يضم كتاب « الفن والمجتمع عبر التاريخ » لمؤلفه أرنولد هاوزر تحليلاً صائباً للعلاقة بين الظروف التأريخية والاجتماعية ، والمضمون العام للآداب القومية واتجاهاتها في كل من انجلترا وفرنسا ، في هذه المرحلة الحاسمة من التاريخ القومي لنشوء هاتين الدولتين (القرن السادس عشر ، والقرن السابع عشر) • ولأهمية ذلك في فهم طبيعة العوامل المؤثرة في ولادة ظاهرة المذاهب الأدبية ، وجدلها ، وتعاقبها رأينا تلخيصها هنا استكمالاً للفائدة •

نقرأ في كتاب « الفن والمجتمع عبر التاريخ » قول مؤلفه ان النظام الملكي الانجليزي قد تحول ، خلال حكم أسرة تيودور Tudor التي حسمت حرب الوردتين لصالحها منذ أواخر القرن الخامس عشر ، الى حكم استبدادي • وكانت طبقة النبلاء قد قضي عليها كلها تقريباً في نهاية حرب الوردتين ، ولكن ملاك الارض ، والفلاحين ، والطبقة الوسطى من سكان المدن ، كانوا يريدون السلام قبل كل شيء — ولم يكونوا يعبأون بنوع الحكومة التي تحكمهم ما دامت قوية الى الحد الذي يحول دون عودة الفوضى • وقبيل إرتقاء اليزابيث العرش (وكان ارتقاؤها العرش عام ١٥٥٨) أصيبت البلاد مرة أخرى بكارثة الحرب الاهلية ، وبدا أن العداوات الدينية أصبحت أشد حدة مما كانت عليه في أي وقت مضى ، وكانت خزانة الدولة في حالة ميئوس منها ، كما كانت سياستها الخارجية مضطربة ، ولم تكن بمنأى عن الاخطار • وكان مجرد نجاح الملكة في إزاحة بعض هذه الاخطار ، وتجنب بعضها الآخر ، قد ضمن لها قدراً معيناً من الشعبية بين قطاعات متعددة من السكان • فبالنسبة الى الطبقات المميزة الغنية كان حكمها يعني ، قبل كل شيء ، أن هذه الطبقات أصبحت محمية من الخطر المهدد بنشوب حركات ثورية تقوم بها المستويات الدنيا من الشعب • كذلك فان جميع المخاوف التي كانت تشعر بها الطبقة الوسطى من زيادة سلطات الملك ، قد أسكتها تأييد الملكية

لها في حربها الطبقية . فقد كانت اليزابيث تشجع الاقتصاد الرأسمالي بكل الطرق الممكنة ، ذلك لأنها ، شأنها شأن معظم حكام عصرها ، كانت تجد نفسها على الدوام في أزمات مالية ، بل إنها أسهمت بنصيب مباشر في أعمال المغامرين من أمثال دريك Drake ورالي Raleigh ، وكان لكل منهما دور مهم في توسع بريطانيا الاستعماري فيما وراء البحار . وانتفعت الاعمال الاقتصادية الخاصة بقدر من الحماية لم يكن له أي نظير من قبل ، إذ لم تكن الحكومة وحدها ، بل كان التشريع بدوره ، حريصاً على رعاية مصالحها . وأخذ الاقتصاد القائم على الاكتساب ينمو دون قيود ، كما أن روح الربح المرتبطة به عمت البلاد جميعها . وأخذ كل شخص لديه مرونة اقتصادية ينغمس في المضاربات . وأصبحت الطبقة الحاكمة الجديدة تتألف من البورجوازية الثرية ومن طبقة النبلاء ملاك الارض والمشتغلين بالصناعة. وكان التعبير عن استقرار المجتمع هو التحالف بين التاج وهذه الطبقة الجديدة . ومع ذلك فينبغي ألا يبالغ المرء في تقدير أهمية النفوذ السياسي العقلي لهذه المستويات الاجتماعية . ذلك لأن البلاط ، الذي كانت الارستقراطية القديمة لا تزال هي التي تتحكم في أذواقه واتجاهاته ، كان هو مركز الحياة العامة ، وكان التاج يحابي طبقة نبلاء البلاط في مقابل الطبقة الوسطى وملاك الارض كلما أمكنه أن يفعل ذلك دون ضرر أو خطر . ومن جهة أخرى فان البلاط ذاته كان مؤلفاً من أناس ارتفع بعضهم لأول مرة الى مرتبة النبلاء أثناء حكم أسرة آل تيودور ، وكانت ثروتهم هي التي أتاحت لهم الارتقاء في المجتمع . وكان الورثة القلائل جداً لطبقة النبلاء القديمة ، وأصحاب الملكيات الزراعية الكبيرة ، على استعداد تام لمصاهرة القطاع الغني المحافظ من الطبقة الوسطى ، وللتعاون معه اقتصادياً . وتمت عملية التسوية الاجتماعية في هذه الحالة ، كما في أوربا كلها تقريباً ، عن طريق تزاوج أبناء الطبقة الوسطى مع الطبقة الارستقراطية من جهة ، وعن طريق

اشتغال الشبان من أبناء طبقة النبلاء بمهن بورجوازية من جهة أخرى • ومع ذلك فان ما حدث في انجلترا ، التي كانت الطريقة الثانية هي السائدة فيها ، هو أن طبقة النبلاء هي التي هبطت ، في معظم الاحيان ، الى مستوى الطبقة الوسطى ، وذلك على عكس ما حدث في فرنسا ، التي كان ارتفاع الطبقة الوسطى الى مستوى النبلاء فيها هو الظاهرة السائدة • ففي انجلترا ، ظل العامل الحاسم المتحكم في علاقة الطبقة الوسطى الكبيرة وطبقة كبار الملاك الزراعيين بالتاج هو نجاح الملكية في إعادة النظام ، بعد منازعات دامت قروناً عدة ، وكونها أصبحت الآن على استعداد لضمان سلامة الطبقات المالكة • وأصبح مبدأ النظام ، وفكرة السلطة والأمن ، هو أساس نظرة الطبقة الوسطى الى الحياة ، إذ أن الطبقات المالكة أخذت تزداد وعياً بأنه لا شيء أخطر عليها من وجود حكومة ضعيفة ، ومن هدم التسلسل الاجتماعي ••• وهذا الخوف من الفوضى هو الذي يفسر ، في رأي هاوزر ، نزعة الولاء للملكية عند شكسبير وكذلك عند معاصريه • ذلك لأن التفكير في الفوضى يظل يتعقبهم في كل مكان ، وكان نظام الكون ، وخطر الانحلال الذي يهدد هذا النظام ، موضوعاً رئيسياً في تفكيرهم وكتاباتهم • غير أن رأي هاوزر هذا يجب ألا ينسينا الفارق النوعي بين ولاء شكسبير للملكية وولاء الكلاسيكيين الجدد لها •

هذا ما كان في انجلترا ، أما في فرنسا ، خلال الحقبة التأريخية نفسها تقريباً ، فيرى أرنولد هاوزر أن انتصار الحكم المطلق كان ، الى حد ما ، نتيجة للحروب الدينية • ففي نهاية القرن السادس عشر ، كانت فرنسا قد

بلغت من الضعف ، نتيجة للمذابح التي لم تتوقف ، وللمجاعـات وللأوبئة المستمرة ، حداً جعل الناس ينشدون السلام والهدوء بأي ثمن ، ويتوقـون الى نظام حكم قوي يستولي على السلطة ، أو كانوا على الأقل مستعدين لتقبل مثل هذا النظام • وقد عملت السياسة الجديدة على الوقوف من طبقة النبلاء القديمة موقفاً شديد القسوة ، إذ أن هذه الطبقة كانت دائمـاً في حالة استعداد للتآمر على التاج ، وكان لا بد من القضاء على معارضتها إذا شاءت الحكومة أن تحكم دون أن يعكر صفوها شيء • ومن جهة أخرى فان البورجوازية التي تبلغ على الدوام أوج إزدهارها عندما يكون هناك سلام داخلي ، والتي هي دائمـاً على استعداد لمساندة « اليد القوية » ، أيـدت الحكم المطلق بحماسة ، وهو أمر كان له تقديره البالغ عند الملك والحكومة• وهكذا فان منح ألقاب النبلاء لأفراد الطبقة الوسطى ، وهو أمر كان يحدث منذ عهد بعيد ، أصبح يجري الآن دون تدقيق أو تمييز • ومن المعروف ،أن تعيين عامة الشعب ضمن النبلاء كان على الدوام هو المكافأة التي يمنحهـا الأمراء لمن يقدمون اليهم خدمات خاصة ، ومع ذلك ، فمنذ القرن السادس عشر زاد عدد حالات المنح هذه زيادة سريعة مفاجئة ، بعد أن كان قد وضع حد لانتشار هذه العملية في العصـور الوسطى • مثال ذلك أن فرانسـوا الأول (حكـم من ١٥١٥ـ١٥٤٧) لم يقتصر على منـح ألقاب النبـلاء للعسكريين ، وإنما منحهـا أيضاً للموظفين المـدنيين ، بل لقد تاجر بهـذه الألقاب • وبمضي الوقت أصبح حق الحصول على لقب من هـذه الألقاب مرتبطاً بشغل مناصب معينة ، وكان يوجد في القرن السابع عشر أربعة آلاف موظف في ميادين القانون والخزانـة والادارة ينتمون الى طبقة النبـلاء

الوراثية • وعلى هـذا النحو أصبح هناك عـدد متزايد من أفـراد الطبقة الوسطى يدخلون في زمرة النبلاء وسموا بنبلاء الثوب ، بل إن عددهم زاد في القرن السابع عشر على عدد الارستقراطيين الذين آلت اليهـم ألقـابهم بالوراثة وكانوا يدعون بنبلاء السيف • أما الأسر الارستقراطية القديمة فقد محي بعضها في المعارك والحروب الاهلية والثورات التي كانت تتعاقـب بلا انقطاع ، ولحق بعضها الآخر دمار اقتصادي ، وأصبحت عاجزة عـن كسب رزقها • وأصبح الاندماج في البلاط بالنسبة الى الكثير من هذه الأسر هو الوسيلة الوحيدة للعيش ، إذ كان أفرادها يحصلون فيه على منح ومعاشات• وبطبيعة الحال فان كثيراً من أفـراد طبقة النبلاء القديمة من مـلاك الارض ظلوا يعيشون في أراضيهم ، ولكن معظمهم كانوا يحيون فيها حيـاة متقشفة الى أبعد حد • ولم تعـد هناك وسيلة يستطيـع بها الارستقراطيون الذين أصابهم الفقر أن يعودوا مرة أخرى الى الثراء ، بل إن الملك لم يكن يقبل أن يمنحهم وظيفة خاصة بهم في الدولة • وبازدياد نمو الجيش الدائم ،أخذت أهميتهم العسـكرية تقل ، وكانت المناصب تمـلأ عادة بعناصر من الطبقـة الوسطى ، ولم تكن طبقة النبلاء تجد أن مما يليق بمكانتها أن تشتغل ، أي أن تقوم بدور إيجابي في الصناعة والتجارة •

غير أن العلاقة بين الملك والدولة المطلقة من جهة ، وبين طبقة النبلاء من جهة أخرى ، لم تكن علاقة تسير في اتجاه واحد على الاطلاق • فلم تكن طبقة النبلاء في ذاتها هي التي تضطهد ، وإنما كان يضطهد الثائرون المتمردون منهم فحسب ، بل إن هذه الطبقة كانت لا تزال تعد العمود الفقري للأمة ، واستمرت امتيازاتها قائمة ، باستثناء الامتيازات السياسية الخالصة • وظلت حقوقهم في السيادة بالنسبة الى الفـلاحين على ما هي عليه ، كما ظلـوا محتفظين باعفاء كامل من الضرائب • فلا يمكن القول إذاً إن الحكم المطلق قد ألغى النظام القديم للمجتمع ،ولكن المؤكد أنه غير العلاقة بين الاقطاعيات

والارض ، وإن كان قد ترك علاقاتها بعضها ببعض على ما هي عليه • وكان الملك لا يزال يشعر بأنه ينتمي الى طبقة النبلاء ويجب أن يسمي نفسه « النبيل » (gentilhomme) الأول في البلاد • وقد عوض الطبقة الارستقراطية عن فقدان النفوذ الذي لحق بها نتيجة للتعيينات الجديدة في طبقة النبلاء ، بأن عمل على نشر أسطورة الامتياز الأخلاقي والعقلي الرفيع لأفراد هذه الطبقة بكل الوسائل الممكنة في الفن والأدب الرسميين • وكان هناك تعمد لتوسيع المسافة بين الارستقراطية والأصل غير الرفيع ، وكذلك بين النبلاء الوراثيين والنبلاء المعينين ، كما كان الشعور بهذه المسافة أقوى مما كان من قبل • كل ذلك أدى الى صبغ جديد للمجتمع بالصبغة الارستقراطية ، وإحياء جديد للمفاهيم الفروسية الرومانتيكية (القروسطية) القديمة في الأخلاق • فالنبيل الحقيقي أصبح الآن هو « الانسان الشريف honnête homme » ، الذي ينتمي الى طبقة النبلاء الوراثية ، ويعترف بالمثل العليا للفروسية • وكانت الفضائل التي ينبغي عليه أن يتحلى بها هي البطولة والولاء والاعتدال وضبط النفس والكرم والأدب • فهم جميعاً جزء من ذلك العالم الجميل المنسجم المزعوم الذي يظهر الملك وحاشيته من خلاله أمام الجمهور ، وهم يدعون أن لهذه الفضائل أهمية حقيقية ، بل إنهم يخدعون أنفسهم أحياناً فيزعمون أنهم فرسان مائدة مستديرة جديدة • ومن هنا كان افتقار حياة البلاط الى الحقيقة ، لأن هذه الحياة لم تكن إلا لعبة للتسلية أو عرضاً مسرحياً رائع الاخراج • وما الولاء والبطولة إلا الاسم الذي تطلقه الدعاية الأدبية على الخضوع الذليل عندما يكون الأمر متعلقاً بمصالح الدولة ورغبة الملك • فأدب السلوك يعني عادة « الاستفادة بقدر الامكان من صفقة خاسرة » ، أما الكرم فهو الموقف الذي يتيح للطبقة المسيطرة أن تنسى أن أفرادها أصبحوا شحاذين • على أن الاعتدال وضبط النفس هما الفضيلتان الوحيدتان الاصيلتان اللتان كانت حياة البلاط

والحياة الارستقراطية تدعوان اليهما • فالشخص السليم من الناحية النفسية، الذي ينحدر من أصل نبيل ، لا يفرط في الانفعال مع كل موقف ، بل يكيف نفسه تبعاً لمعايير طبقته ، ولا يود أن يكتسب عطف الآخرين ويقنعهم ، وإنما يود أن يمثل طبقته ويؤثر في الناس • وهو يتسم بأنه لا شخصي (يفتقر الى الهوية الشخصية والذاتية) متحفظ ، هادىء ، قوي ، وهو ينظر الى كل نزعة استعراضية على أنها سوقية ، والى كل الانفعالات العنيفة على أنها مريضة ، مختلطة ، لا تؤمن عقباها • والقاعدة الاساسية في أخلاق البلاط هي ألا يترك المرء نفسه تنطلق على سجيتها أمام الآخرين ، وخاصة أمام الملك ، وألا يكشف عن مكنونات صدره ، وإنما يسعى الى أن يكون لين المعشر ، وأن يمثل الفئة التي ينتمي اليها على أكمل نحو ممكن • وهكذا فان آداب اللياقة في البلاط توجهها مبادىء القالب الصحيح نفسها ، وتلتزم الأسلوب نفسه الذي تبنى به قصور الملك وتهذب به حدائقه •

ويقترب أرنولد هاوزر أكثر من جوهر الحكم المطلق وهو يشير الى الخط الذي اتبعه تطور العلاقة بين أفراد الطبقة النبيلة وبلاط الحكم المطلق• يقول هاوزر إن حياة البلاط ، شأنها شأن كل الاشكال الخارجية في عصر الباروك الفرنسي (القرن السابع عشر) قد انتقلت بدورها من حالة الحرية النسبية الى حالة من التنظيم الصارم الدقيق • فالاتصال الشخصي الذي ترفع فيه الكلفة بين الملك وحاشيته ، والذي كان لا يزال من السمات الملحوظة في بلاط لويس الثالث عشر (١٦٠١–١٦٤٣) الذي حكم فرنسا من ١٦١٠–١٦٤٣ ، اختفى في عهد خليفته • وأصبح نبيل الأمس الجريء المندفع رجل بلاط وديعاً مهذباً • وتحولت صورة الحقبة السابقة ، بما فيها من تغير دائم ، الى رتابة شاملة • ومحيت الفوارق بين الفئات الفردية لطبقة نبلاء البلاط : فكل من في البلاط أصبحوا الآن رجال بلاط متشابهين ، وكلهم يتساوون في عدم الأهمية بالنسبة الى الملك • وأخذت ثقافة الباروك تزداد

اصطباغاً بطابع ثقافة البلاط التسلطية • وأصبح المعنى الذي ينسب الى ألفاظ « الجميل » و « الخيّر » و « الذكي » و « المهذب » و « الأنيق » يتوقف الآن على ما تنطوي عليه هذه الصفات في نظر البلاط • كذلك فقدت « الصالونات » أهميتها الاصلية ، وأصبح البلاط هو الجهة الرسمية التي تصدر حكماً مسموعاً في كل المسائل المتعلقة بالذوق • فالبلاط هو الذي يعطي الأسلوب الفني العظيم المسيطر مبادئه الموجهة ، وهو الذي يشكل « تلك الطريقة الرفيعة grande maniero » التي تضفي على الواقع طابعاً مثالياً مشرقاً بهيجاً رائعاً ، وتحدد المعايير لأسلوب الفن الرسمي في أوربا بأسرها •

ومهما يكن من أمر فان نظم الحكم المطلق الاوربية ظهرت في عصر انتقالي كانت فيه الطبقات الاقطاعية القديمة تمر في مرحلة إنحلال ، أما سكان مدن القرون الوسطى فقد أخذوا يتحولون الى طبقة بورجوازية معاصرة ، عدا ذلك فان أياً من هاتين الفئتين الاجتماعيتين لم تستطع أن تفرض هيمنتها على الطبقة الأخرى • على أن هذا لا يمنع من ملاحظة رجحان الكفةالسياسية لصالح الاقطاع باستثناء مدد محددة اقتضت خلالها مصالح النظم الملكية المطلقة استخدام البورجوازية ضد الطبقة الاقطاعية ، لا من أجل إجتثاث الأسس الاجتماعية لها ، بل من أجل إضعافها فقط ، وبالتالي التقليل من خطر تهديدها لحالة الاستقرار التي كانت هذه النظم تنشدها • ومع أن هذه الظاهرة تعد ظاهرة عامة شملت جميع أقطار أوربا الغربية ، لا سيما في المرحلة الأخيرة من عصر النهضة ، وعلى الرغم من الخصائص العامة المشتركة لملامح عصر النهضة الذي شمل أقطار أوربا الغربية جميعها ، إلا أن العوامل الداخلية التي حكمت طبيعة العلاقة ، داخل كل قطر من هذه الاقطار ، بين الطبقة البوروجازية من ناحية ، والطبقة الاقطاعية من الناحية الأخرى ، زد على ذلك خصوصية موقف النظام الملكي الاستبداديمن هذا الصراع في كل

من هذه الاقطار ، كل ذلك كان وراء الاختلافات الجزئيـة أحياناً والكبيرة أحياناً أخرى ، في تطور الآداب القومية لتلك الاقطـار ، كما كان مسؤولاً أيضاً عن هذا التفاوت النسبي في السبق التأريخي الذي حققه أدب قومـي أوربي ، في هذا الاتجاه الأدبي أو ذاك .

لقد مر معنا أن سعي بلاطات نظم الحكم المطلق في جميع الاقطارالاوربية كان ، منذ أواخر عصر النهضة ، واحداً تقريباً من حيث حرص كل من هذه النظم على توسيع قواعدها الاجتماعية بالتوسع في منح الالقاب الاجتماعيـة لأبناء الفئة العليا من الطبقة البورجوازية ، وذلك لتحقيق التوازن الاجتماعي المنشود والضروري لتأمين الاستقرار الاجتماعي . كما مر معنا أيضـاً أن الورثة القلائل جداً لطبقة النبلاء القديمة وأصحاب الملكيـات الزراعيـة الكبيرة أظهـروا استعدادهم لمصـاهرة القطاع الغني المحـافظ من الطبقة الوسطى وللتعاون معه اقتصادياً ، وأن عملية التسوية الاجتماعية تمت ، في أوربا كلها تقريباً ، عـن طريق تزاوج أبناء الطبقـة الوسطى مـع الطبقـة الارستقراطية من جهة ، وعن طريق اشتغال الشبان من أبناء طبقـة النبـلاء بمهن بورجوازية من جهة أخرى . ومع ذلك فان المـؤرخين لم يغفلوا عن ملاحظة فوارق دقيقة ميزت قطراً أوربياً من آخر في تحقيق الظواهر المتقدمة. فبينما رافق كل ذلك سعي الفئة العليا من الطبقة الوسطى الفرنسية وتطلعها للارتفاع الى مستوى النبلاء ، نلاحظ في انجلترا أن طبقة النبـلاء هي التي هبطت ، في معظم الاحيان ، الى مستوى الطبقة الوسطى ، الأمر الذي حمل بعض المؤرخين على أن يصف البورجوازية الفرنسية بالنزعة المحافظـة بينما تنسب الى مثيلتها الانجليزية نزعة تقدمية . ولقد عكس الأدب ، في كـل من انجلترا وفرنسا في أواخر عصر النهضة والنصف الاول من القرن السـابع عشر ، بصورة ملموسة وواضحة هذه السـمات الداخلية التي تميزت بهـا الحياة الاجتماعية والسياسية داخل كل من انجلترا وفرنسا . نعود مرةأخرى

ونذكر بأن سعي نظم الحكم المطلق في كل قطر أوربي الى تحقيق نـوع من التوازن الاجتماعي بين قطبي الصراع المتمثلين بالطبقة الاقطاعية القديمـة التي أنهكتها المنازعات والحروب الداخلية الطويلة ، من ناحية ، وبين الطبقة البورجوازية التي ظهرت منذ بداية عصر النهضـة بوصفها قوة اقتصاديـة وفكرية فرضت روحها ونزعتها على الحياة الاجتماعية بحيث أصبحت هـذه الروح هي المحرك الحقيقي للحياة في أوربا الغربية من الناحية الاخرى ،نقول إن هذا السعي يمثل حلاً توفيقياً لصـراع تاريخـي خلق وضعاً اجتماعيـاً وسياسياً يفتقر الى التوازن والاستقرار طوال عصر النهضة نفسه • ولقـد إنعكس ذلك الوضع المزدوج (فلا الاقطاع بقادر على حسم القضية لصالحه ولا البورجوازية بقادرة بعد على فرض إرادتها الكاملة على الحيـاة) على الأدب بنوع من الثنائية الأدبيـة التي تشكل معادلاً موضوعياً من نوعـه للثنائية الاجتماعية • ومثلما وقف قطبا الثنائية الاجتماعية أحدهما في مواجهة الآخر ، كان خطا الأدب أيضاً قد وقف كل منهما في مواجهة الآخـر • وإذا كانت الثنائية الاجتماعية ممثلة بالطبقة الاقطاعية الموروثة من ناحية وبالطبقة البورجوازية الحديثة الولادة من الناحية الاخرى ، فان الثنائية الأدبية تتمثل بوجود أدب بلاطي وفن بلاطي أيضاً يسعى الى ترجمة المثل العليا الارستقراطية المحافظة ، التي كان هذا المجتمع التواق الى الثبات والاستقرار يحن اليها ، ويبشر بالافكار الاخلاقية وبالوقار اللذين بشرت بهما الطبقة الارستقراطية آنذاك • أدب يسعى الى كبت الانفعالات ، وضبط النفس ، وكبت الالهـام والتلقائية والنشوة ، وباختصار فقد جاء الادب والفن البلاطيان ، منذ القرن السادس عشر ونزولاً عند رغبة السلطة ، تجسيداً للهدوء والاستقرار الذي تصبو هذه السلطة الى تحقيقه في الحياة ، فلا غرابة أن يستمد هـذا الأدب والفن مثله العليا من هذه الطبقة التي ورثت ثروتها وامتيازاتها وسيادتها من الماضي فاطمأنت اليه ونظرت الى المستقبل بعين الحذر والشك ، هـذا من

ناحية ، ومن الناحية الاخرى فقد كان هناك أدب « شعبي » ومعه فن « شعبي » أيضاً امتاز بنزعته الانفعالية البورجوازية ، وبالتلقائية، والالهام، والنشوة ، وبحرية التعبير عن المشاعر ، وقوة الشخصية وتفردها ، وتحررها واستقلاليتها ، أدب عبر عن طموحات جماهير الشعب الواسعة وتطلعاتها نحو مستقبل يسوده العدل والخير والانسجام والأخوة البشرية . ان أبطال هذا الأدب (لا سيما أدب شكسبير) كانوا ينتمون الى عصر النهضة ويعبرون عن جوهره خير تعبير ، ويحملون سماته التي هي سمات عصر إنتقالي ما يزال القديم يحافظ فيه على شيء من وجوده ويحاول التماسك أمام ضغط الجديد ومقاومته . لقد عكس العالم الروحي لهؤلاء الأبطال ، تلك التطورات الكبيرة التي جرت في وعي المجتمع البشري ، وجسدت تطلعاتهم وهمومهم تطلعات وهموم عصر النهضة .

وإذا كان النوع الأول من الأدب أقرب الى روح الطبقة الاقطاعية (الارستقراطية) وذوقها ، فان الثاني جاء أقرب الى روح الطبقة البورجوازية ومزاجها . وإذا امتاز الأدب الاول بالتطلع نحو الماضي — عالم الموروثات والتقاليد الراسخة — وحن اليه ، وبأنه أدار ظهره للمستقبل ، فلأن الطبقة التي أفرزت حياتها هذا الأدب تملك ماضياً لها أكثر من سبب يحملها على الحنين اليه ، ولا تملك مستقبلاً ، وبالعكس ، فاذا كان النوع الثاني من الأدب ينطلع نحو المستقبل ويحاول خلق نماذجه على غير مثال ، في أغلب الاحيان ، فلأن الطبقة التي أفرزت حياتها هذا النوع من الأدب ليس لديها في الماضي ما يغريها بالتطلع اليه ، ولأن كل آمالها وتطلعاتها موكول تحقيقها بالمستقبل .

هذه هي السمة العامة المشتركة بين أقطار أوربا الغربية كلها ، أما الخصائص الذاتية والسمات التي ميزت العلاقة بين قطبي الصراع الاجتماعي في كل قطر من هذه الاقطار من غيرها في القطر الآخر ، فقد إنعكست هي

الأخرى من خلال السمات الذاتية التي ميزت العلاقة وتناسب القــوى بين هذين التيارين الأدبيين داخل كل قطر من هـــذه الاقطار : أعني بين الأدب البلاطي ـ الارستقراطي من ناحية ، والادب الشعبي ـ البورجوازي مـــن الناحية الاخرى •

وإذا ما حاولنا تطبيق ما قلنا حتى الآن على كل من الأدب الانجليـــزي والأدب الفرنسي (خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر ، والنصف الاول من القرن السابع عشر) نجد أن أدب شكسبير المجسد لروح عصـــر النهضة وجوهره استطاع أن يحجب خلفـــه الأدب البلاطي تعبيراً عـــن قوة الروح البورجوازية وتأثيرها في الحياة الاجتماعية في انجلترا • أما في فرنسا فان الأدب البلاطي (أدب رونسار وأفكار ماليرب) للمدة نفسها تقريبـــاً هو الذي استطاع أن يحجب الأدب الفرنسي المعبر عن النزعة الانسانية المجسدة لجوهر عصر النهضة (ممثلاً بأدب رابليه) وذلك تعبيراً عن روح المحافظة والتردد التي طبعت الطبقة البورجوازية ، وعن قوة ونفوذ الطبقة الاقطاعيةـ الارستقراطية الفرنسية • هذا هو واقع العلاقة ، خلال النصف الثاني مـــن القرن السادس عشر ، بين قطبي الحركة الاجتماعية ، وهذا هو واقع العلاقة بين تياري الأدب والفن اللذين يعكسان جوهر العلاقة الاجتماعية ويكشفان عن أعماقها • أما خلال العقد الاخير من القرن السادس عشر والعقـــد الأول من القرن السابع عشر ، فقد عرفت الحياة الاجتماعية والسياسية (في انجلترا وفرنسا على الاقل) تغيرات ملموسة كشفت عن ميل نظم الحكم المطلق فيهما الى الاقطاعية والطبقة الارستقراطية على حساب التطلعـــات البورجوازية • وهكذا كان التقاء قطبي الصراع الاجتماعي على هـــدف مشترك ، يتمثل بالخروج من عالم القرون الوسطى الذي كان يضحي بالحياة المعاشة لصالح الفكرة الميتافيزيقية المتصورة ، الى عالم يكون فيه كل شيء لصالح الانسان ومن أجله ، وفي خدمة حياته » وإذا كانت نظم الحكم المطلق التي قامت على

أساس قومي قد تمكنت من استثمار هذا التفاهم طوال القرون الوسطى لاقامة صرح الدول القومية الكبيرة على حساب التشتت الاقطاعي (الامارات الاقطاعية) الذي ميز الحياة خلال القرون الوسطى ، تقول ، إذا كان ذلك كذلك فعلاً خلال عصر النهضة، فان تطور الحياة العامة والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والوضع السياسي قد آلت خلال الاعوام الاخيرة للقرن السادس عشر الى وضع حتم على نظم الحكم المطلق أن تحسم هذه الثنائية المزدوجة التي استنفدت أغراضها من وجهة نظر هذه النظم وأصبحت تسبب لها قلقاً وإزعاجاً • وهكذا فقد أظهرت الملكة اليزابيث انحيازها منذ منتصف العقد الاخير للقرن السادس عشر الى جانب الطبقة الاقطاعية • ولقد قوبل هذا الانحياز برد فعل عنيف تمثل بتمرد الايرل إسكس • ومع أن هذا التمرد فشل وتعرض قادته الى تنكيل السلطة إلا أن ذلك لا يغير من حقيقة القوة الاجتماعية التي كانت وراءه • ولقد تعمق هذا الانحياز الى جانب الاقطاع على يد جيمس الاول الذي خلف الملكة اليزابيث على العرش الانجليزي عام ١٦٠٣ • هذا على المستوى الاجتماعي والسياسي ، أما على المستوى الأدبي فقد عرف الأدب الشكسبيري مرحلتين متميزتين : الاولى عرفت بتفاؤلها الذي عكس جو التفاؤل الذي ساد الحياة الانجليزية خلال مدة حكم الملكة اليزابيث ونهجها السياسي (قبل تحولها خلال الاعوام القليلة الاخيرة من حكمها طبعاً) المؤكد على الاخاء الطبقي والمراعي لمصلحة الطبقة البورجوازية في حدود معينة ، والمضيق نسبياً على إمتيازات الاقطاع ، لا سيما بعد معركة الارمادا (١٥٨٨) الشهيرة ، أما المرحلة الاخرى فعرفت بقتامتها وبتعمق الحس المأساوي للحياة على حساب الحس الملهاوي • ولقد جاء ذلك متزامناً مع تراجع الملكة اليزابيث عن خطها السياسي السابق ، وبسبب إنحيازها الى جانب الاقطاع ، مما ترتب عليه خيبة أمل عامة لدى أوساط الشعب الواسعة ترتبت عليها إعادة نظر شاملة في الكثير من القضايا الحياتية ، وما تمرد

الايرل إسكس إلا تعبير حي عن هذا الواقع • ومع أن مسألة الربط بين التحولات التي عرفها آدب شكسبير ، والتحولات الجارية داخل الحياة السياسية والاجتماعية لانجلترا أثارت جدل الباحثين وما تزال تثيره الى الآن ، غير أن باحثاً مثل أرنولد هاوزر لا يتردد في تأكيد مثل هذا الربط ، عدا ذلك فانه يلاحظ أن شهرة شكسبير الأدبية بلغت ذروتها عام ١٥٩٨ ، وتتطابق هذه الذروة الأدبية الشكسبيرية مع الذروة في العلاقات الاجتماعية المتأزمة التي جرى التعبير عنها بواسطة التمرد الذي قاده الايرل إسكس ، بعد ذلك يعترف هاوزر أن هذه الشهرة أخذت تتناقص • ويتطابق ذلك مع اللحظة نفسها التي كان قد بلغ فيها أوج نضجه • أما العقد الأول من القرن السابع عشر فقد شهد مزيداً من إنحياز ملك انجلترا الجديد ، جيمس الاول ، الى جانب الاقطاع ، وعرف أدب شكسبير المزيد من تعمق الحس المأساوي ، تعبيراً عن إحساسه بالمأزق الذي وصلت اليه آمال الشاعر وطموحاته في الحياة ، الى أن انتهى الامر بالشاعر الى إعتزال الحياة الأدبية بالمرة ، وإعتزال الحياة الاجتماعية العامة • وفي الوقت نفسه كان الأدب البلاطي ممثلاً بأدب بن جونسن يزداد قوة ، ونماء •

غير أن نظام الحكم المطلق الانجليزي فشل في إحتواء الطبقة البورجوازية، وهكذا لم يتم القضاء على الثنائية الاجتماعية التى عرفها عصر النهضة ، وازداد الصراع والتعارض حدة بين قطبي المجتمع الى أن تفجر الوضع عام ١٦٤٢ عن ثورة بورجوازية بقيادة كرومويل ، توجت هذه المرة باسقاط النظام الملكي ، بوالحكم على الملك شارل الاول بالاعدام ، وتشتت الطبقة الاقطاعية الانجليزية وهرب معظم ممثليها الى القارة الاوربية • وفي مناخ تأريخي من هذا النوع لم يكن بوسع التيار الأدبي البلاطي أن يحقق إزدهاراً يذكر ، فضلاً عن أنه قمع قمعاً تاماً طوال المدة من ١٦٤٢ الى ١٦٦٠ حيث أعيد النظام الملكي بالقوة الى انجلترا وأطيح بالنظام الجمهوري • ومع عودة

الملكية ، وعودة الطبقة الارستقراطية ذات الجذور الاقطاعية الى الحكم ، قوي الخط الأدبي البلاطي ، وأصبحت المسرحيات تكتب لطبقة واحدة ، وكانت تسخر من عادات الطُهريين والطبقات الوسطى ، بينما كانت تجامل الحاشية البلاطية والطبقة الارستقراطية ذات الاصل الاقطاعي • وهكذا لم يستطع الأدب الكلاسيكي الانجليزي أن يكون تعبيراً نموذجياً عن عصر الحكم المطلق ، بل بقي تابعاً للأدب الفرنسي ومتأثراً به • ويعترف مؤلفا كتاب « فن المسرحية » ان مآسي عصر عودة الملكية أقرب الى المثل الفرنسي الكلاسيكي الأعلى من أي مآسٍ أخرى كتبت باللغة الانجليزية •

ان التوازن النوعي بين قطبي ثنائية الصراع الاجتماعي في فرنسا إنعكس هو الآخر من خلال وجود خطين أدبيين : شعبي بورجوازي عبر عن جوهر عصر النهضة من ناحية ، وبلاطي ارستقراطي من الناحية الاخرى • ومن هذه الناحية تعبر هذه الثنائية عن الجوهر العام والشامل لعصر النهضة ، أما الخواص الذاتية التي إتسمت بها العلاقة الداخلية لهذه الثنائية فهي التي حددت طريق تطور الأدب القومي في فرنسا • إن روح المحافظة التي عرفت بها البورجوازية الفرنسية ، وتطلع الشريحة المتقدمة منها للحاق بعالم طبقة النبلاء ، هذه الروح هي المسؤولة عن ضعف التيار الانساني النهضوي داخل الأدب الفرنسي ، وعن تنامي نفوذ الأدب البلاطي فيه منذ منتصف القرن السادس عشر بحيث استطاع أن يحجب خلفه الخط الأدبي الاول منذ ذلك التاريخ • ومن الناحية الاخرى ، فان الملكية المطلقة في فرنسا وإن لم تجد الطريق أمامها معبداً ، إلا أنها لم تجابه بردود فعل بورجوازية من النوع الذي اعترض طريق الملكية المطلقة في انجلترا • ولهذا فان نظام الحكم المطلق عرف في فرنسا إزدهاراً لم تعرف له مثيلاً أي من الدول الاوربية وبالمثل فان الادب الكلاسيكي الفرنسي ، هذا المعادل الموضوعي للنظام السياسي للحكم المطلق ، استطاع بالمقابل أن يحقق إنتشاراً واسعاً تجاوز فرنسا ومارس تأثيراً كبيراً على الأدب في جميع الاقطار الاوربية •

المصادر التي اعتمدنا عليها في كتابة هذا الفصل

١ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ تأليف : ارنولد هاوزر . ترجمة : الدكتور فؤاد زكريا . والكتاب يقع بجزأين . راجع ترجمة الجزء الاول : أحمد خالي. وصدر عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر (د.ت) . أما الجزء الثاني فقد صدر عن الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

٢ـ تاريخ الادب الفرنسي ـ تاليف مجموعة من المختصين السوفييت . الجزء الاول ، صدر عن اكاديمية العلوم في الاتحاد السوفييتي ، معهد الادب (دار بوشكين) ، دار نشر اكاديمية العلوم السوفييتية ، موسكو ـ لينينغراد ١٩٤٦ . (بالروسية)

٣ـ تاريخ الادب الانجليزي ـ تاليف مجموعة من المختصين السوفييت ، الجزء الاول/القسم الثاني . صدر عن اكاديميةالعلوم في الاتحاد السوفييتي ، موسكو ـ لينينغراد ١٩٤٥ . (بالروسية)

٤ـ الموسوعة التاريخية ـ المجلس العلمي لدار نشر الموسوعة السوفييتية ـ قسم التاريخ ـ أكاديمية العلوم السوفييتية ، الجزء الثالث عشر ، موسكو ١٩٧١.

الفصل الثاني

الكلاسيكية Classicism

أولا - نشأة الكلاسيكية

مر معنا أن من بين منجزات عصر النهضة الكثيرة في أوربا ، قيام آداب قومية استندت في أساسها على تطوير اللهجات الوطنية لتصبح فيما بعد قادرة على النهوض بأعباء التعبير الأدبي ، ولتصبح في الوقت نفسه اللغات الرسمية للدول القومية ومؤسساتها الرسمية . بل استطاعت أن تصبح أيضاً لغة الشعائر والطقوس داخل الكنائس الاوربية نفسها ، في كل دولة من هذه الدول . وبذلك استطاعت هذه اللغات القومية أن تزاحم اللغة اللاتينية ، في جميع هذه الميادين ، بادىء الامر ، ثم إزاحتها نهائياً في آخر المطاف .

وفي مرحلة معينة ، عندما تمكن الأدباء ذوو النزعة الانسانية من تأليف أعمال أدبية ، بواسطة هذه اللغات الجديدة ، تستحوذ على أعجاب القراء أكثر فأكثر ، وعندما لاحظ النقاد والباحثون في مرحلة ما من مراحل عصر النهضة المتأخرة الخصائص الذاتية التي تميز الأدب الرسمي والكنسي المكتوب باللاتينية ، والذي يتخذ من ارث العالم القديم — إغريقي وروماني — مثلاً أعلى يحتذيه ، من الآداب القومية الحديثة في ايطاليا ، وفرنسا ،

وأسبانيا ، وانجلترا الخ. استشعروا حاجة ماسة الى مصطلح كفيل بتكريس هذا التمايز ، وهكذا فقد اصطلح على تسمية الأدب العتيق (antique) الاغريقي والروماني بالأدب الكلاسيكي Classicism (أي المدرسي) .
وواضح أن الكلمة الاخيرة ، كلاسيكية ، مشتقة من الكلمة اللاتينية Classis ، التي من معانيها : أسطول او وحدة منه ، او مجرد وحدة : من طلاب فيكون صفاً ، أو من ناس داخل مجتمع فيكون طبقة . ومن معاني هذه الكلمة في اللغات الاوربية التي انتقلت اليها : منزلة اجتماعية ، طبقة اجتماعية ، منزلة اجتماعية رفيعة ، صنف ، نوع ، طراز ، درجة ، طائفة (في تقسيم الكائنات الحية) ، صف في مدرسة الخ.

ولما كان الأدب القديم (إغريقياً ولاتينياً) ومعه الأدب المكتوب باللغة اللاتينية في أوربا عصر النهضة ، يدرّس في الصفوف أطلق عليه اصطلاح « كلاسيسيزم » ، أي كلاسيكية .وأريد بذلك الاشارة الى أنه الأدب الذي يدرس في الصفوف والذي كان جيداً وبقي حياً على مر العصور ، فاستحق بذلك اهتمام المفكرين والباحثين فاتخذ وسيلة للتربية والتثقيف . ومع أن الباحثين والنقاد الذين اختاروا هذا المصطلح ليدلوا به على الأدب القديم (إغريقي وروماني) وعلى الأدب الحديث الذي يحاكيه بواسطة اللغة اللاتينية سواء أكان كنسياً أم رسمياً ، قد تركوا الادب القومي الذي اعتمد اللهجات المحلية في كل بلد أوربي ، دون مصطلح يدل عليه ، إلا أن غرضهم من ذلك كان واضحاً للتعبير عن إزدرائهم له ، وعن إصرارهم على تجاهله .

ومع الزمن أصبح كل أدب ، أو فن ، له من الصفات والخصائص الجيدة ما يمكنه من البقاء والخلود وإثارة اهتمام الاجيال المتعاقبة ، يطلق عليه اصطلاح كلاسيسيزم ـ أي كلاسيكي ـ فينال اهتمام الباحثين ويدرس في المدارس .

وفي منتصف القرن السابع عشر ظهرت مدرسة أدبية ، في فرنسا على وجه التحديد ، رفضت الآداب المحلية ـ القومية في أوربا ولم تعترف إلا بالأدب القديم ، فطالبت بمحاكاته واستيحائه والسير على نهجه ، وإدّعوا أن أدبهم إمتداد لذلك الأدب القديم ، ووصفوا أنفسهم بأنهم كلاسيكيون . وفي عصر لاحق لاحظ المعنيون بالأدب والفن أن الادب والفن الكلاسيكي الفرنسي خلال القرن السابع عشر يتميز من الأدب والفن القديم ، بموقفه الجديد من الحياة والعالم ، وبأن له نظريته الخاصة بالفن ، رغم إصراره على التعكز على كتابي « فن الشعر » لارسطو الاغريقي وهوراس الروماني. وهكذا فقد ميز الباحثون المدرسة الجديدة بأن أطلقوا عليها اصطلاح new classicism (الكلاسيكية الجديدة) ، أو Pseudo Classicism (الكلاسيكية المزيفة) ، أو Proclassicism (مؤيد الكلاسيكية . محترف الكلاسيكية) .

وهكذا ، فبعد ظهور الكلاسيكية الفرنسية منذ منتصف القرن السابع عشر ، أصبح لمصطلح « كلاسيكية » معنى مزدوج ، ذلك أنها تستخدم للدلالة على إحدى حالتين : عامة ، وخاصة . في الحالة الاولى تطلق على عمل أدبي : مسرحية أو رواية أو مجموعة شعرية ، أو على أي عمل فني آخر ، بعد أن يكون هذا العمل الأدبي أو الفني ، قد اجتاز امتحان الزمن فبرهن على جودته ، وبذلك استحق أن يدرس ، وأن يتخذ وسيلة للتربية والتثقيف. والحالة الثانية عندما يطلق هذا المصطلح للدلالة على أدب بعينه هو الأدب الفرنسي الذي ظهر في القرن السابع عشر ، أو على أي أدب يسير على نهجه .

لقد عرفت النزعة الكلاسيكية في الأدب والفن قمة نضجها وإزدهارها في فرنسا ، في منتصف القرن السابع عشر . ويأتي هذا العصر الذهبي ، على مستوى الأدب والفن ، مطابقاً تماماً للعصر الذهبي السياسي لنظام

الحكم المطلق في عهد لويس الرابع عشر . ومثلما كان نظام الحكم المطلق ثمرة صراع طويل دام طوال عصر النهضة من أجل حل الثنائية الاجتماعية والسياسية والفكرية المترتبة على ظهور القوة البورجوازية الوليدة ، مع الطبقة الاقطاعية القديمة ، كان الاتجاه الكلاسيكي على مستوى الأدب والفن حلاً هو الآخر ، للثنائية الادبيةوالفنية التي شكلتفي حينها معادلا موضوعياً للثنائية الاجتماعية والسياسية . وسنرى أن هذا الحل للثنائية على المستويين السياسي ــ الاجتماعي من ناحية والأدبي ــ الفني من الناحية الأخرى لصالح قيام نظام الحكم المطلق كان حلاً مؤقتاً إستند في الاساس على إحتواء مؤقت لروح البورجوازية التي طبعت عصر النهضة ، وذلك من جانب الطبقة الارستقراطية البلاطية . لقد كان النصف الاول من القرن السابع عشر مرحلة ترسيخ لدعائم الحكم المطلق في فرنسا بصورة خاصة ، واستكمالمؤسساته الادارية والدستورية ، تمشى جنباً الى جنب مع تصفية بقايا مظاهر النزوانية والطموح الفردي وروح التمرد لا سيما بين صفوف طبقة النبلاء الوراثية ولكبح جماح الحركات الدينية الاصلاحية ، أو احتوائها على الاقل،ولانجاز عمليات الاصلاح الاقتصادي لمعالجة الجراح العميقة التي خلفتها الحروب الاهلية في القرن السادس عشر . أما على المستوى الأدبي فقد استمر الصراع بين قطبي الثنائية الأدبية . وهكذا فقد كان تطور الأدب منسجماً مع تطور الحياة الاجتماعية والسياسية ، وكان يتم لصالح الاصرار على التمسك بالماضي القديم ، والطابع النمطي العام الخالي من كل ما هو فردي وشخصي، والدعوة للتمسك بقواعد الصنعة الموروثة ، وهي قواعد أصابها التحجر لقدمها ، ذلك أن الطبقة التي استطاعت أن تفرض كلمتها وتقوي نفوذها ، وهي طبقة ارستقراطية ، ورثت امتيازاتها عن الماضي ، ولا تملك مبرراً لهذه الامتيازات سوى عراقة الدم والحسب ؛ فلا عجب أن ترى الماضي أهم من الحاضر ، وان مصلحة الجماعة أهم من مصلحة الفرد ، وان الاعتدال وضبط

النفس والتمسك بقواعد اللياقة ، أفضل من وجهة نظرها طبعاً ، من الانقياد لهوى النفس وتقلب المزاج الشخصي .

بامكان الباحث أن يتلمس بدايات للنزعة الكلاسيكية في الأدب الفرنسي منذ منتصف القرن السادس عشر . وتتجسد هذه البدايات في الدعوة المنظمة الى الاهتمام بقواعد الصنعة الفنية والاحاطة بها بعد استخلاصها من أعمال الاقدمين . وتأتي هذه الدعوة رد فعل من نوعه ضد الانطباع الذي ساد خلال العصور الوسطى وردحاً من عصر النهضة ، هذا الانطباع الذي أولى الموهبة قدراً أكبر من الاهتمام . فبينما اعتقد أدباء العصور الوسطى، كما يؤكد فان تيجم ، أن « خيالاً مواتياً وخصباً ، أو شعوراً وقتياً أو طاغياً ، وتعبيراً سهلاً ، وبعض الموهبة في حسن السبك ، كانت تكفي لنيل الاستحسان والرضا » كان الأمر بالنسبة لرواد الكلاسيكية ممثلين بجماعة الـ « بلبياد » (الثريا) غير ذلك تماماً ، فانهم « قبل أن يكتبوا وقبل أن يخلقوا ، أرادوا أن يتعلموا » على حد تعبير فان تيجم . لقد كان لسان حال هؤلاء الرواد يقول انه « بقدر ما يستمد الشاعر من الكبرياء من منبع إلهامه الالهي بقدر ما عليه أن يتواضع في تدريب عبقريته ، وأكثر أنواع التواضع فائدة هو الانحناء أولاً أمام من كانوا عظاماً في هذا الحقل نفسه ، قدماء شعراء الاغريق والرومان ... فهؤلاء يجب أن يكونوا معلمينا » . ومثلما سعى نظام الحكم المطلق الى كبح نزعة التحرر والتنوع التي تلازم النزعة البورجوازية ، أكدت النزعة الكلاسيكية وهي ما تزال في بداية تخلقها ،على كبح نزعة التحرر والابتكار والتنوع الشخصي لدى الشعراء بطقوس شاملة وصارمة .

وهكذا يؤكد فان تيجم أن « البلبياد » وسمت بطابعها حقبة أساسية من تأريخ المذاهب الادبية في فرنسا ، هي الحقبة التي لم يعد فيها الفن خاضعاً لمصادفات الالهام الشخصي ، والتي قطع فيها علاقته بأعمال كبار علماء البيان

الباطلة ، وأخذ يسعى لتفهم مبادئه ، مرسلاً أبصاره الى ما وراء الافق المعاصر ، واضعاً بارتباك أول قانون لشرائعه » .

على أن صيحة جماعة « البليياد » ما كان بمقدورها أن تحل كل المسائل التي تعيّن على الاتجاه الكلاسيكي حلها فيما بعد ، ومع ذلك فقد كان جهد هذه الجماعة عظيماً في وضع هذا الاتجاه على بداية الطريق الطويل الذي تعين عليه أن يقطعه . فلقد كانت الحياة الأدبية في فرنسا ، خلال عهد هنري الرابع ، الذي اعتلى عرش فرنسا (١٥٨٩ــ١٦١٠) ، ما تزال شديدة التنوع وامتازت بالتناقض الحاد ، وبغياب وحدة الاهداف الفنية . ومع أن هنري الرابع دشن مدة حكمه بخوض كفاح حاد ضد جميع أشكال «النزوانية» التي طبعت بطابعها حقبة الحروب الاهلية خلال القرن السادس عشر ، إلا أن هذه النزوانية ، وهذه النزعة الفردية الفوضوية ما تزال تسيطر على الأدب الفرنسي في عهد هنري الرابع . لقد تميز الادب الفرنسي خلال هذه الحقبة بتنوعه ، كما قلنا ، الامر الذي حمل بعض مؤرخي الأدب على وصفه بأنه « أدب عصر انتقالي » .

وبوسط هذه الفوضى الضاربة أطنابها ، والمتمثلة بوجود كل هذه التيارات المتنوعة المنطلقات والتوجهات ، بانت مُعالم خط رفيع ومتعرج لذلك التيار الذي قدر له فيما بعد أن يسود الحياة الأدبية في فرنسا خلال القرن السابع عشر . لقد كان فرانسوا دي ماليرب (١٥٥٥ — ١٦٢٨) Francois de Malherbe هو رائد هذا التيار الكلاسيكي . لقد كان المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة الادبية الجديدة ، التي لم تأخذ شكلها النهائي إلا بعد وفاته بثلاثين عاماً . إنه نفسه الذي قالَ عنه فان تيجم ، وهو يختتم كلامه عن دور جماعة الثريا في التمهيد للنزعة الكلاسيكية ، « غير أن معلماً سيجيء ، فيهذب ، ويصحح ، ويحسّن ، ليفرض قواعد أكثر دقة تقيد الشعر الى قرون عديدة ، في قانون أكثر تشدداً ، ينتج عنه في وقت واحد ضيقه

النسبي وكماله العظيم » . أما بوالو فقد شخص في كتابه « فن الشعر » فضل ماليرب على الأدب الفرنسي ، قائلاً : « وأخيراً جاء ماليرب الذي كان أول فرنسي استطاع أن يقدم بواسطة شعره مثالاً ملموساً على الانسجام الدقيق ، وأن يكشف عن قوة الكلمة الموضوعة في مكانها الضروري ، وأن يخضع ربة الشعر لقوانين الواجب . إن اللغة ، الي أصلحها هذا الكاتب الحكيم ، لم تعد تبدو للأذن المرهفة شيئاً ما فظاً ، أما مقاطع الشعر فقد دربت على الانسياب برشاقة ، وأن بيتاً من الشعر لم يعد يجرؤ على التدخل في بيت آخر . كل شيء عرف قوانينه ، وإن هذا الرائد الأمين ما يزال يصلح نموذجاً لكتاب عصرنا » . إلا أن ماليرب الذي نال مثل هذا التقدير من جانب بوالو منذ أواخر القرن السابع عشر ، ومن جانب باحث حديث مثل فان تيجم ، لم ينل التقدير والتقويم نفسه من قبل معاصريه ، وهذا أمر مفهوم تماماً ، ذلك ان الاتجاه الكلاسيكي كان قد تعين عليه أن يذلل العديد من العقبات وأن يزيح من طريقه العديد من التيارات المعاكسة والمتعارضة معه قبل أن يحظى بمثل هذا الشرف .

في عام ١٦٠٥ قدم ماليرب الى باريس وقدم نفسه الى الملك هنري الرابع وعرض خدماته عليه . وانتهز أول فرصة سانحة ليمدح الملك بقصيدة نالت استحساناً كبيراً من الوسط البلاطي . في هذه القصيدة صور ماليرب الملك هنري الرابع شجاعاً وحكيماً استطاع أن يضع حداً للنزاعات الداخلية القائمة بين الاقطاعيين ، وانه لا يهتم إلا بسعادة أتباعه . لقد ثمن هنري الرابع موهبة ماليرب تثميناً عالياً ، وأنعم عليه بلقب Gentilhomme de la chambre من ألقاب النبالة ، وهكذا أصبح ماليرب منذ هذه اللحظة الشاعر الرسمي للبلاط الفرنسي . وبعد أن أصبحت ماريا ميديتشي وصية على العرش على أثر وفاة الملك هنري الرابع ، أمرت بتعيين راتب تقاعدي له . ولقد حظي ماليرب بتكريم الملك لويس الثالث عشر ووزيره الاول الكاردينال ريشيليو .

لقد اتصف ماليرب بمزاج المصلح ، وقائد المدرسة ، وايديولوجي نظام سياسي جديد ـ نظام يضع الأدب في خدمة أهدافه . لقد كان أول فرنسي ينادي بضرورة ممارسة سياسة رسمية ثابتة وقوية في ميدان الأدب . لقد أسهمت كتابات ماليرب النظرية بدور في صياغة دستور الكلاسيكية ، أكبر من دور أعماله الشعرية .

لقد واصل ماليرب حربه ضد بقايا النزعة الفردية والانفعالية والذاتية في شعر جماعة « البلياد » ومن سار على نهجهم ، وذلك باسم تأكيد الانضباط المنطقي الصارم والتنظيم العقلي للمادة الشعرية . لقد كانت هذه الحرب في جوهرها حرباً ضد النزعة الفردية والنزوانية ، وهي تستجيب للمهمات السياسية الملقاة على عاتق الملكية المطلقة . إن ماليرب ، وهو ينحني أمام العقل ، معتبراً إياه ، قبل ديكارت وبوالو بمدة طويلة نسبياً ، الحكم الأخير في قضايا الحقيقة والجمال ، إنما كان يكافح ضد مختلف المظاهر « المنافية للعقل » في الشعر ، وضد قلة الاكتراث ، والابتذال ، والتكلف ، ومخالفة الطبيعة ، والغموض . لقد نبذ التأليف المختلط ، والتراكيب الغامضة ، واللغة المبتذلة المهملة مما وجده عند رونسار وجماعته . كذلك فقد رفض الصفات المبتذلة والتافهة ، وأحب أن يقول أنه على الرغم من أن الصفات تتطابق مع الاسماء من حيث الجنس والعدد والحالة الاعرابية ، مع ذلك فانها تعد من أقسى خصومه .

ان خوف ماليرب من الوقوع في الابتذال اللغوي جعله يستبعد من حرم الشعر عدداً كبيراً من الالفاظ البسيطة ، التي عدها « قذرة » و « دهماوية » . من هذه الكلمات Cadavre (جثة) ، و estomac (معدة) poitrine (صدر) الخ . وهنا يظهر تأثير حياة البلاط والصالونات على ذوق ماليرب . ومع ذلك فقد نصح ماليرب الشعراء أن يتعلموا من لغة الجماهير في باريس الى جانب تعلمهم من لغة الحاشية البلاطية . ومع أنه

يتعين علينا أن نفهم من هذا المطلب أن على اللغة الشعرية ألا تنفصل عن لغة الشعب الحية ، إلا أنه يتعين معالجة هذه المادة اللغوية في ضوء اللغة الارستقراطية • عدا ذلك فقد دافع ماليرب عن نقاء اللغة الباريسية ضد الخطر الذي يتهددها من تدفق لهجات الاقاليم •

كان ماليرب في أعماله الشعرية الابداعية كلاسيكياً حقيقياً ، وذلك على الرغم من أن النزعة الكلاسيكية ، بوصفها تياراً أدبياً محدداً ، لم تكن قد وجدت بعد • لقد كان يتمتع بعدد من الصفات والخصائص الكلاسيكية : إحساس كبير بالتناسب Proportion ، والقدرة على التوفيق الدقيق بين جميع أجزاء العمل الأدبي بحيث لا يطغى جزء منها على الآخر • إن الركض وراء مثل هذا الانسجام المعماري والتوازن ، قاد الى شيء من الرتابة في القصيدة • ان الانسجام الداخلي يجب أن يتطابق مع الانسجام الخارجي الذي يجد تعبيره في وحدة نغمة القصيدة وفي الرفض القاطع للمزج بين الاساليب • إن المطلب الاخير يتفق أيضاً مع مبدأ الفصل الحاد بين الاصناف الأدبية ، هذا الفصل الذي يعد سمة من سمات النزعة الكلاسيكية • إن هذه الفصل الذي وجد ، في مرحلة لاحقة ، تعبيره التام في الفن الدرامي الكلاسيكي ، يتغلغل عند ماليرب عبر شعره الغنائي كله •

كان فن الـ « اودا » واحداً من أهم الأصناف الأدبية التي عالجها ماليرب • لقد فهم ماليرب هذا الصنف الأدبي على أنه حديث بواسطة الشعر عن حادثة ما مهمة في الحياة السياسية المعاصرة • إن جميع أجزاء هذا الحديث يتم توزيعها من جانب الشاعر بتوازن صارم • إن الموضوع الاساسي لفن الـ «اودا» عند ماليرب يتمثل بتمجيد عظمة النظام الملكي المطلق الذي منح فرنسا ، في رأيه ، النظام والازدهار السلمي • لقد كان ماليرب أول شاعر فرنسي يضع شعره في خدمة النظام السياسي الجديد • لقد استجاب لجميع الحوادث المهمة للحياة السياسية في زمانه •

وعلى الرغم من أن ماليرب يضمّن شعره ، أحياناً ، تنويهاً بمآثره الشعرية ، إلا أنه لم يطلق أبداً العنان لمشاعره الشخصية . لقد عبر عن أكثر الافكار والمشاعر شمولية وعمومية ، التي يستطيع أي شاعر آخر التعبير عنها ، والتي يستطيع أي قارىء أن يشاركه فيها . ان هذا الركض وراء ما هو شامل ولا شخصي يسبغ شيئاً من الجفاف والفتور حتى على أحسن النماذج الشعرية عند ماليرب ، ويضعف من قيمتها الغنائية Lyricism .

لقد استطاع ماليرب أن يحيط نفسه بحلقة تضم عدداً من أتباع مذهبه الأدبي ، منهم « ماينار » ، و « راكان » ، و « كولومبي » ، و « دي مونتيه » و « إيفراند » الخ . لقد اجتمع هؤلاء حول ماليرب في منزله ودرسوا على يديه أشعار جماعة « البلياد » : « رونسار » و « ديوبيلليه » و « بيرتو » و « ديبورت » . لقد أدت دراسة شعر هؤلاء الشعراء الى نقدهم نقداً تفصيلياً وصارماً . وكان أشد النقد قد وجه الى شعر «ديبورت» الذي لم يعجب ماليرب ، وذلك لأنه ، في رأي ماليرب ، تملق أسوأ ما في عادات حاشية البلاط ، كذلك بسبب ليونة أسلوبه ، وميوعته . لقد كرس ماليرب مؤلفه الموسوم بـ « تعليقات على ديبورت » لنقد شعر الاخير . ويحاول فان تيجم أن يجمل في كتابه « المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا » أهم نقاط الخلاف بين « رونسار » وجماعته ، من ناحية ، وماليرب وجماعته، من الناحية الاخرى ، فيقول ، تعقيباً على الجماعة الاولى : « ومما لا ريب فيه أن ثلاثة من هؤلاء الشعراء الاربعة كانوا يتمتعون بعبقرية شعرية لا تنكر . فكانوا على قوة في الخيال ، وجرأة في الابتكار ، وجزالة في التصميم ، ودقة في الوصف في بعض الاحيان . أما ديبورت فكان يملك السلاسة في الأسلوب ، واليسر المدهش في التعبير ، والسهولة المرنة ، مما أمن له نجاحاً واسع الانتشار ، وطويل الامد » . أما نقيصتهم في رأي تيجم فهي : « تلك الغزارة الفياضة ، وتلك الثرثرة ، وعدم الدقة في التعبير ،

وذلك التشكك في المفردات أو في التركيب » . ولهذا فان « فكراً ناقدة تغلغلت فيه ، بشكل عجيب ، معرفة حديثة بالكمال الفني » كالذي يرام فان تيجم عند ماليرب ، « لا يمكن إلا أن يصطدم بفن من سبقه مباشرة من الشعراء ، لما في فنهم على الأغلب من تلمس للطريق ومن عيوب » .
ويقابل تيجم بين نظريات رونسار التي يرميها بالعجرفة ، حيث يدعي أن الشاعر هو « الوسيط بين الله والناس ، وأنه كائن متفوق ، تسبغ عليه الأضواء مخالطته لربات الشعر » . وكلمات ماليرب المتواضعة التي تؤكد أن الشاعر « قبل كل شيء صانع أشعار ، لا يطلب منه سوى إتقان هذه الصنعة » . وينقل « راكان » وهو واحد من بين تلامذة ماليرب ، وربما كان أقربهم اليه ، عن معلمه قوله : « ألا ترى معي يا سيدي أنه إذا قدر لشعرنا أن يعيش من بعدنا ، فان كل ما يمكن أن نحلم به من مجد ، هو أن يقال عنا أننا كنا نجيد تركيب المقاطع ، وأنه كانت لنا سيطرة قوية على الكلمات ، فنضعها في المكان المناسب ، وأننا كنا على درجة عظمى من الجنون ، إذ قضينا أجمل سني عمرنا في تمرين ما أقل ما كان لنا وللناس فيه من فائدة ... » .

وهكذا يرى فان تيجم أن الشعر ، عند ماليرب طبع يهبط من السماء التي شاء رونسار أن يرفعه اليها ، متخذاً له مكاناً على مستوى بشري بحت . ومن الجدير بالذكر أن رونسار كان ما يزال يعيش عصراً يعج بالثنائية ، ولذلك فقد جاء مفهومه عن الشعر مرتكزاً الى دعامتين هما : الصنعة ، أي إتقان القواعد ، من ناحية والاصل الالهي له ، أي الالهام ، من الناحية الأخرى . ولذلك فان الدعوة الى « اتقان الصنعة » لم يحل دون دعوة رونسار الشعر أن « ينقل للجمهور حقائق كبرى » . أما ماليرب فقد تجاهل الشق الثاني من مفهوم رونسار عن الشعر ، فأصبح الشعر لديه ، من هذه الناحية « لا يتعدى كونه ترفيهاً ولعباً » . فرفض أن يكون الشعر وسيطاً

في شيء ، ولهذا لم يبق أمام الشاعر إلا أن يبلغ الكمال في إخراج شعره •
لقد نسب الى ماليرب تشبيهه النثر بالسير العادي ، والشعر بالرقص «ونسب
اليه قوله : « إنه يسمح ببعض الاهمال في الاشياء التي نحن مجبرون على
القيام بها • أما ما نصفه بدافع من الخيلاء ، فمن المضحك أن نرضى به
وسيطاً » • ويعقب فان تيجم على هذه الفكرة ويصفها بالعمق والغنى،وبأنها
كفيلة أن تجعل من « عالم الشعر عالماً مغلقاً ، ويغدو العقل هو القاعدة
الخارجية الوحيدة التي تستطيع أن تؤلف نظامه » •

ومع أن رونسار وأتباعه من جماعة « البلياد » قد سبقوا ماليرب قرابة
نصف قرن ، في الدعوة الى الاهتمام بقواعد الصنعة ، وبالتعلم عند أساتذة
هذا الفن ، الاغريق والرومان ، وفي أن ينسجوا على منوالهم وأن يدرسوا
أعمالهم التي بلغت أقصى درجات الكمال في رأيهم ، وأن يستنتجوا منها
« بعض المبادىء » ، إلا أنهم يختلفون عن ماليرب وأتباعه (وربما كانوا
بذلك محكومين بمنطق عصر النهضة نفسه) في مطالبتهم الشاعر « أن
يتخلى عن هذا العقل المنطقي الضيق » على حد تعبير فان تيجم ، « ليستسلم
الى نوع من الانخطاف أو الى نوع من هيجان « باخوس » مدفوعاً
« بجنون » عبقرية طليقة من كل عقال » • وفي هذه الحالة من الهيجان
لا يستطيع الشاعر أن يولي التناغم والتركيب واللغة اهتماماً كافياً • وقد
قوي الميل الى إهمال كل هذا في سبيل حرية التعبير عن العواطف السامية•
وفي هذا الهيجان « الباخوسي » ، وفي هذا الاندفاع لجنون عبقرية طليقة
من كل عقال ، وفي إهمال اللغة والتركيب في سبيل حرية التعبير عن
« العواطف السامية » ، في كل ذلك نلمس بقايا خط كامل من الابداع الذي
أوجده عصر النهضة ، هذا الخط الأقرب الى روح البورجوازية ، الذي وضع
رونسار وجماعته ، دون أن يشعروا ، قدمهم على طريق تنحيته والقضاء
عليه ، والذي جاءت تعاليم ماليرب بعد ذلك بنصف قرن لتوجه اليه ضربة

قاضية تقريباً • يقول « ديميه » Deimier وهو يعكس فكرة معلمه ماليرب : « بحسب رأيي ••• إن الشاعر الذي يعتمد الفن (أي قواعد الصنعة • المؤلف) فيما يكتب ، يؤلف أعمالاً أكثر تفرداً و« قبولاً » من أعمال شاعر آخر لا يكون غنياً إلا بما منحته إياه الطبيعة وزينت به فكره »•

وهكذا يكون ماليرب وتلامذته قد ابتعدوا خطوة عن تقاليد عصر النهضة في الابداع الشعري ، واقتربوا في الوقت نفسه خطوة أخرى من مفهوم النزعة الكلاسيكية التي ستسود ميدان الابداع الأدبي في منتصف القرن السابع عشر •

يتعين علينا ألا نتوهم أن انتقاد ماليرب لمدرسة رونسار كان يعني بالضرورة غياب أنصارها من الساحة الادبية • على العكس ، فان تشدد ماليرب في نقده الشعر ديبورت حمل رينيه (١٥٧٣ــ١٦١٣)
Mathurin Regnier
وهو قريب ديبورت على الرد بعنف على ماليرب في هجائيته التاسعة الى « رابين » • وكان رينيه واحداً من الشعراء الذين يصفهم فان تيجم بـ « العقول الممتازة » والذين رأوا في تشدد ماليرب ومدرسته « موت كل حرية للخيال والفكر ، وقضاء على كل تلقائية » • ومن بين ما يأخذه رينيه في هجائيته على ماليرب ، إتهامه إياه بانشاء مدرسة أدبية ، وبأنه يتبادل مع جماعته حرق البخور ، بعضهم للبعض الآخر ، وان الاعجاب المتبادل وضيق الحلقة الادبية ، هما سببان كافيان لتقييد شخصية الفنان ، عضو هذه الحلقة، وان إسقاط الحظوة عن غير الاعضاء ، يؤدي بالجمهور الى النفور من الكتاب الذين لا يتبنون قوانين « المدرسة » • ثم يقتبس فان تيجم المقطع الآتي من هجائية رينيه :

يبدو أنهم في كلامهم مترفعون شرفاء
وأن الجواد الطائر ما بال إلا لأجلهم

وأن « أبولون » يوقع قيثارته على أنغامهم
وأن ذبابة اليوناني مرّغت بالعسل شفاههم
وانهم وحدهم على هذه الارض اكتشفوا الغراب في العش
وأن عقولهم هي الذروة بين العقول الكبيرة
وأنهم وحدهم يعرفون الأسرار العظمى
وأنهم وحدهم وجدوا طريقة الكلام الصحيح
وأن لا شيء يعد كاملاً ما لم يصنع على طريقتهم •

ويأخذ رينيه على ماليرب وتلامذته اهتمامهم بأتفه الأخطاء في اللغة والأسلوب ، واتنباههم المفرط لهذه المسائل الصغيرة ، ويدعي أن ذلك لا علاقة له البتة بالعمل الشعري الحقيقي ، لأنهم بتعلقهم بهذه الهنات « يتركون أجمل ما في الكتاب جانباً » • كما يأخذ عليهم رفضهم « الالهام » هذا « المهماز الالهي » الذي ينقصهم على حد تعبيره • ويتهمهم بأنهم « على ما هم عليه من برودة » نظّامون عاديون ، بينما الشعر هو « ابتكار » قبل كل شيء • ويضم فان تيجم صوته الى رينيه وهو يعقب بقوله : « ونحن نقول اليوم إنه وليد الخيال • والشاعر ، مهما كان موهوباً ، فان خياله ليرتبك ويحس بالعجز أمام هذه القواعد الدقيقة » •

على أن أهم ما في ارث رينيه الأدبي ، رغم قلته ، ست عشرة هجائية Satire • وبفضل هذه القصائد الهجائية استطاع رينيه أن يدخل الى الأدب الفرنسي تقاليد الهجائية التي تعنى بوصف الطباع والسلوك ، والمفعمة بدراسة الهجائيين الرومانيين : هوراس ، وبيرسي ، وجوفينال • لقد استطاع رينيه أن يضمّن هجائياته لوحات رائعة من الحياة الباريسية أيام هنري الرابع • ويقدم رينيه بمهارة سبق بها موليير ، في هجائياته مجموعة كاملة من الانماط الكوميدية الخاصة بمتأنقي الوسط البلاطي ، والمتحذلقين ، والاطباء ،

والشعراء الطفيليين الى غير ذلك . في الهجائية الثامنة التي تحمل عنوان « الملحف ، أو المزعج » (L'Importun ou le Facheux) التي تشعرنا من نواح عديدة بالهجائية الاولى من الكتاب التاسع لهوراس ، استطاع رينيه أن يتجاوز النموذج الذي إحتذاه ، بغنى ملاحظاته للارستقراطي العاطل عن العمل ، الذي أثقل بثرثرته على الرائح والغادي . ويرى مؤرخو الأدب أن موليير استلهم هذه الهجائية في تأليفه لكوميديا « المزعجون » . أما أنفس ما في هجائيات رينيه فهجائيته الثالثة عشرة التي تحمل عنوان « ماسيتا ، أو النفاق المحيِّر » (Macette, ou L'Hypocrisie deconcertée) التي رسم فيها بمهارة فائقة صورة لامرأة فاسقة طاعنة في السن ، استطاعت أن تتقنع وراء إدعاء التقوى والورع ، غير أنها أخذت تزيح هذا القناع تدريجياً خلال محادثة ذات طابع وعظي مع فتاة شابة . في هذه الهجائية استطاع رينيه أن يسبق موليير : ذلك أن ماسيتا تعد سلفاً طيباً لطرطوف موليير . لقد قال عنه بوالو : « إنه شاعر فرنسي ، يتفق الجميع على أنه أحسن خبير بعادات الطباع البشرية قبل موليير » . في أعماله الهجائية ومحاكاته للأقدمين يقترب رينيه كثيراً من النزعة الكلاسيكية ، أو بكلمة أدق ، يسهم في إقتراب الأدب الفرنسي من هذه النزعة ، غير أن مهاجمة رينيه لقواعد الصنعة ، ودفاعه عن السجية « العارية » بلا تزويق هو ما أبقاه بعيداً عن الكلاسيكية .

لم يكن رينيه وحده هو الذي إنبرى لانتقاد مذهب ماليرب في الابداع فدافع عن حرية الابداع ضد قيود القواعد والصنعة . لقد شاركه مثل هذا الموقف جيل كامل من الشعراء الذين تربوا خلال الحروب الاهلية في النصف الثاني من القرن السادس عشر على تقاليد جماعة « البلياد » الابداعية . من هؤلاء دوبينييه الذي ذمّ ماليرب وعده ممثلاً نموذجياً لذلك الانحلال الذي أصاب الابداع الشعري ، والذي عرفته فرنسا في عصر ما بعد رونسار . لقد رأي في ماليرب « ناظم قوافٍ ، وليس شاعراً » .

ولقد عبرت عن فكرة مماثلة الشاعرة ماريا دي غورناي (١٥٦٦ــ١٦٤٥) التي تعد مدافعة متحمسة عن التقاليد الأدبية للقرن السادس عشر (تقاليد رونسار وجماعة « البلياد » ، ومتعصبة ضد مذهب ماليرب في تأكيده على سلامة الشعر ، وبساطته ، وسهولة وصوله الى أكثر الناس بساطة • وقالت: « أمن المعقول أن الشعر يستطيع أن يرقى الى السماء ــ وهذا هو هدفه ــ بأجنحة مقصوصة ، دع عنك أنها مشوهة ومعطلة • إنه لسهل على أولئك الذين لا يجيدون سوى تنسيق الكلمات وترتيبها ، أن يوهموا الجمهور أن في ذلك تتلخص كل السمات الجوهرية للكاتب ••• انهم ومن حاكاهم يشبهون الثعلب الذي بتروا له ذنبه ، فلم يبق أمامه إلا أن ينصح الثعالب الأخرى لتحذو حذوه ، لأن في ذلك زينة لها وراحة » • لقد نادت دي غورناي أن « العبقرية ينبغي أن تأمر اللغة لا أن تطيعها ، ولها أن تضع القانون لا أن تقاسيه • ووجدت أنه من غير المعقول أن يخص الشاعر بالتقدير للطريقة التي يقفي بها شعره ، أو لأنه يحترم التركيب » •

لم تكن مواهب تلامذة ماليرب بالمستوى الذي يمكنهم من أن يرسخوا داخل الشعر الفرنسي مبادىء ماليرب • ولم يكن رفض الجيل الجديد لمذهب ماليرب أقل حسماً وتصميماً ، تقريباً ، من رفض شعراء الجيل القديم له • ولكن إذا كان شعراء الجيل القديم قد رفضوا ماليرب بسبب تعلقهم بتقاليد الشعر عند رونسار وجماعة « البلياد » فالشعراء الشباب ، الذين نشأوا في عهد هنري الرابع ، خاصموا ماليرب لأنهم لم يريدوا الاعتراف بأي مبدأ ، ولا بأي شخصية ذات نفوذ ، لا في ميدان السياسة ولا في ميدان الأدب • ان موقف هذه الشبيبة الأدبية ، ذات المزاج الفوضوي ، وجد أوضح تعبير عنه في قصيدة للشاعر تيوفيل دي فيو Théophile de Viau (١٥٩٠ــ١٦٢٦) يقول فيها :

« ليقلد ، من شاء ذلك ، العجائب التي ألفها الآخرون . لقد استطاع ماليرب أن يحقق ذلك على خير وجه ، ولكنه حقق ذلك لنفسه فقط . آلاف اللصوص الصغار كانوا ينهبونه وهو ما يزال حياً . أما ما يتعلق بي ، فان هذه السرقات لا تغريني . أني أصر أن على كل واحد أن يكتب بطريقته الخاصة . أنا أحب مجد ماليرب ، ولكني أرفض إرشاداته » .

بعد ذلك يدافع تيوفيل عن مبدأ اللاتنظيم والتلقائية الكاملة في الابداع الشعري . انه يقول : « إن روحي ، وهي تمارس الخلق ، تنزعج من تشذيب الشعر تشذيباً جيداً ، ومن تنظيم أفكاري . القواعد لا تعجبني ، فأنا أكتب كيفما اتفق ، إن الذهن الجيد يعمل دائماً كل شيء ولكن دون إكراه » .

كان تيوفيل ، باعتراف النقاد والباحثين ، شاعراً موهوباً جداً ، وآخر شاعر غنائي من النمط النهضوي . مارس كتابة الشعر في مختلف الاصناف . ومن أهم موضوعات شعره : الاحساس الحي بالطبيعة ، والتقديس الوثني الصريح للحياة الارضية ، وللحب الارضي ، والعناية البالغة بالمشاعر الخاصة ، وبالمعاناة الخاصة أيضاً ، والكره العميق لجميع أنواع التضييق على الحرية الفردية . لقد وقف تيوفيل بقوة ضد « محاكاة الارث العتيق البليد » الذي خلف لنا خرافات يرفضها أي إنسان سليم التفكير » . وقال أيضاً « يتعين علينا أن نكتب بطريقة معاصرة ، إن كلاً من ديموسفين وفرجيل لم يكتبا لزماننا ، ونحن لن نستطيع ، حتى لو شئنا ، أن نكتب لزمانهما . إن كتبهما ، عندما ألفاها ، كانت جديدة ، أما نحن فنؤلف كل يوم كتباً قديمة » . وفي معرض التعقيب على الرأي القائل بضرورة التعلم عند هومروس ، قال تيوفيل : « يتعين علينا أن نكتب كما كان يكتب ، وليس ما كان يكتب » .

لقد نال تيوفيل إعتراف معاصريه به شاعراً كبيراً ، حتى أن مجموعته الشعرية التي رأت النور لأول مرة عام ١٦٢١ ، عرفت اثنتين وعشرين طبعة في بحر نصف قرن ،وهذه حقيقة لها دلالتها بالنسبة لمعايير ذلك العصر .ومع ذلك تعرض شعر تيوفيل الى إدانة كاملة من جانب بوالو فكان ذلك سبباً لدخول اسم تيوفيل في عالم النسيان الى أن جاء الرمزيون فرفعوا ذكره الى السماء .

ان مأساة تيوفيل تكمن في أنه لم يظهر في زمان مناسب . كان عليه أن يولد قبل نصف قرن ،أو أن يتأخر قرناً كاملاً في الأقل . لقد جاء عطاء تيوفيل المجسد لروح بورجوازية عصر النهضة في زمن،كان فيه نظام الحكم المطلق يسير بخطى حثيثة نحو عصره الذهبي ، وما كان لتيوفيل أن ينتظر غير المصير الذي آلت اليه أحسن ما في قيم النزعة الانسانية لعصر النهضة في أيامه : الاحتواء ، وإلا فالقمع .

ثانيا ـ الكلاسيكيون وفن الملحمة Epopee

لقد عرف القرن السابع عشر محاولات عديدة ، لم تكن موفقة أبداً ، لايجاد ملحمة بطولية • لقد بدا شعراء القرن السابع عشر في محاولاتهم هذه وكأنهم حاولوا إكمال العمل الذي بدأه قبلهم رونسار منذ القرن السادس عشر دون أن يتمه • وهنا كشف الشعراء الكلاسيكيون عن جهلهم التام بقوانين الشعر الملحمي Epos البطولي وبالشروط الضرورية لظهوره • انهم لم يحسوا أي فرق يميز الرواية من الملحمة Epopee ، عدا الشكل الشعري الذي يعد ضرورياً لهذا الصنف الأدبي الأخير • فالملحمة في نظرهم هي رواية تأريخية تكتب شعراً ، وتنطوي على فكرة مجازية • إن ولع هؤلاء الشعراء الكلاسيكيين بالمجازات ، أدى الى أن يسود الملحمة جو من الخطابية والنثرية • إن غياب القيمة الشعرية الحقة حتم الاستعاضة عنها بمختلف أنواع « التزيينات » السطحية • لقد تحدث أبطال الملاحم بلغة أهل الصالونات ، وتصرفوا على طريقة أبطال الروايات البطولية الكيسة والروايات الرعوية • لقد تم إستعارة موضوعات ملاحم القرن السابع عشر ، عادة ، من القرون الوسطى المسيحية • ان الموضوعات التأريخية كانت مليئة بالخيال الجامح وبكل أنواع المغامرات •

إن ملحمة « العذراء ، أو تحرير فرنسا » (١٦٥٦) من تأليف جان شابلان (١٥٩٥ـ١٦٧٤) Jean Chapelain ، تحتل مكاناً متميزاً بين جميع ملاحم ذلك العصر ، وتميزت من معظم تلك الملاحم التي عكست مزاج ارستقراطية حركة الفروندا (Frondo) المعروفة بعدائها للحكم المطلق ، نقول : تميزت بأنها كتبت بطلب مباشر من الكردينال ريشيليو الذي سعى الى أن يؤجج في الشعب الفرنسي مشاعر الكراهية ضد انجلترا • ولتحقيق هذا الغرض فقد وجد المؤلف أن خير وسيلة هو أن يصور اقتحام انجلترا للاراضي الفرنسية

خلال أعوام حرب المائة عام • ولهذا كانت بطلة « العذراء » هي جـان دارك التي استوحى شابلان تصويرها من روح الاسطورة الكنسية التي صورتهـا على أنها حاملة لرسالة علوية ، ودعامة للعرش الملكي • إن كل الاحداث التي صورتها الملحمة وكذلك الشخصيات ، جرى تفسيرها من جانب شابلان بطريقة مجازية • وبالاستناد الى هذه الخطة ، فقد صورت فرنسا على أنها الـروح الانسانية التي وجدت نفسها في صراع مع نفسها ، أما الملك شـارل فقـد جسد الارادة التي تسعى الى فعل الخير ولكنها تنتهي الى فعل الشـر ، وأغنيس رمز الى الشهوانية ، وجان دارك رمزت الى الهناءة والغبطة الخ • إن شابلان ، وقد قرأ عند أرسطو أن المرأة هي تجسيد لزلة الطبيعة ، لـم يجرؤ أن يجعل جان دارك بطلة رئيسة في ملحمته ، فأوكل الدور الرئيـس فيها الى الفارس ديونـوا • وعلى الرغـم من العيوب الكثيرة التي ينسـبها المختصون الى هذه الملحمة فقـد حقق الجزء الاول منها نجاحـاً كبيراً بين القراء ، إلا أن سخرية بوالو منها أفقدت مؤلفها شابلان هيبته ، وحالت دون تفكيره بنشر جزئها الثاني في حياته • وجدير بالذكر أن فولتير قام بمحاكاة هذه الملحمة محاكاة ساخرة رائعة خلال القرن الثامن عشر ، بعمله الموسـوم بـ « عذراء أورليان » •

ثالثا ـ قيام الاكاديمية الفرنسية ودورها

في انضاج النظرية الكلاسيكية

وعلى الرغم من فشل شابلان بوصفه مؤلفاً لملحمة « العذراء » بقي « على حد تعبير فانتيجم ، « عند أغلب الناس موسوماً الى الأبد بالسهام التي وجهها اليه بوالو » ، إلا أنه لعب ، بوصفه ناقداً في الحياة الادبية لفرنسا القرن السابع عشر ، دوراً كبيراً وإيجابياً . لقد كان واحداً من أبرز منظري الاتجاه الكلاسيكي الفرنسي ، وصاحب الرأي النقدي الأقوى نفوذاً خلال النصف الاول من القرن السابع عشر . وطوال ما يربو على الثلاثين عاماً مارس شابلان تأثيراً حاسماً في السياسة الادبية لنظام الحكم المطلق الفرنسي. لقد كان أحد مؤسسي الاكاديمية الفرنسية ومن أنشط أعضائها . ومعروف أن الاكاديمية تأسست بأمر من الكاردينال ريشيليو ، وأريد لها أن تقف في وجه التأثير الذي كان يمارسه صالون اوتيل رامبوليه على الحياة الادبية في فرنسا .

تأسست الاكاديمية الفرنسية عام ١٦٣٤ ، وضمت بادىء الأمر أعضاء الحلقة الادبية ، التي كانت تجتمع في دار العالم البروتستانتي فالنتين كونرار (Valentin Conrart) ، والتي تألفت من ممثلي الطبقة المثقفة البورجوازية الذين أظهروا إهتماماً بمسائل اللغة والأدب . ونظراً لأن نشاطات هذه الحلقة كانت خالية من النزعات الارستقراطية ذات الطابع الطائفي الضيق التي تنطوي على بغض للوزير الأول ريشيليو ، وعلى معارضة لنظام الحكم المطلق ، كتلك النزعات التي لوحظت داخل صالون اوتيل رامبوليه ، قرر ريشيليو أن يحول هذه الحلقة الى مؤسسة فرنسية تابعة للدولة تضع على رأس أهدافها وضع قانون لغوي وأدبي ملزم للجميع ، كما أريد لهذا القانون

أن يكون متفقاً مع المهمات السياسية لنظام الحكم المطلق . لقد كان بين أعضاء الاكاديمية الاربعين ، عدد كبير من بين الكتاب الذين كانوا يترددون على أوتيل رامبولييه . لقد كان هدف ريشيليو من وراء ذلك أن يستميل الى جانبه أكثر الكتاب الفرنسيين نشاطاً وتأثيراً ، وأن يحررهم من التأثير الضار لعلم الجمال المتكلف Precious aesthetics . لقد تعين على هؤلاء ، وقد أصبحوا أعضاء في الاكاديمية الفرنسية ، أن يساعدوا على تكوين الاتجاه الكلاسيكي .

ج

لقد تركزت نشاطات الاكاديمية الفرنسية ، بالدرجة الأولى ، على تثبيت أساليب استخدام الالفاظ والعبارات واستنباط القواعد لأولئك الذين يمارسون كتابة الشعر والنثر . وبموجب هذا الهدف فقد تعين على الاكاديمية أن تعمل على تأليف معجم اللغة الفرنسية ، وقواعدها ، فضلاً عن فن النثر ، وفن الشعر . لقد واصلت الاكاديمية الى جانب عملها على تأليف المعجم اللغوي ، السير في الطريق نفسه الذي اختطه ماليرب . وعلى غرار ماليرب أبعدت الاكاديمية من اللغة عدداً كبيراً من الالفاظ البهيجة والبديعة ،وكافحت ضد الالفاظ الميتة أو المهجورة archaism ، والالفاظ الشائعة في لهجات الاقاليم ، وضد « الالفاظ الوضيعة » ، وضد ذخيرة الالفاظ Vocabulary التقنية . لقد حققت وحدة Unification اللغة الادبية بالاستناد الى قاعدة اجتماعية ضيقة ، وعلى أساس تعارض هذه اللغة مع لغة المخاطبة العادية . عدا ذلك فان السياسة اللغوية للاكاديمية الفرنسية كانت تتسم بفهم للفظة بوصفها إشارة الى مفهوم مجرد . لقد بدت لغة الاكاديمية ضيقة حتى من وجهة نظر عدد من كتاب الكلاسيكية البارزين في القرن السابع عشر . ورغم كل العيوب التي بامكان باحث أن ينسبها الى الجهد المعجمي الذي بذلته الاكاديمية ، فقد كان لهذا الجهد أهمية لا تنكر في سحب المبادرة من الصالونات الارستقراطية في التحكم بتطور اللغة .

لقد كان كلود فافر دي فوجيلا (١٥٨٥ــ١٦٥٠)
Claude Favre de Vaugelas
واحداً من أبرز العلماء الذين ساعدوا على تحسين المادة اللغوية التي يستعملها الكاتب • إنه وان اقتفى أثر مذهب ماليرب في هذا الميدان ، ولكنه ضيق كثيراً على مصادرها ذات الطابع الشعبي اليومي • ومن بين ملاحظات فوجيلا على اللغة الفرنسية ، يورد فان تيجم العبارة الآتية :

« يبقى صحيحاً دائماً أن يكون هناك استعمال جيد ، واستعمال رديء • إن الشيء يكون من أغلبية الاصوات ، والجيد من أنقى مجموعة في البلاط ، ومن كتاب العصر ، فلا بد من اللجوء الى الاسلوب الذي يعتمده الكتاب وأفراد الحاشية ، في الكلام وفي الكتابة ، ولذلك فان القواعد التي أضعها من أجل وضوح اللغة والاسلوب ، ستبقى دون أن يجري عليها أي تغيير» •

والى جانب فوجيلا ، كان هناك علم بارز من أعلام الأدب في ميدان لغة النثر هو جان ــ لوي غيز دي بلزاك Jean-Louis Guez de Balzac (١٥٩٧ــ١٦٥٤) الذي أطلق عليه معاصروه اسم « ملك الكتاب » • قضى بلزاك الجانب الاعظم من حياته في مزرعته في الريف ، وفي إحدى زياراته الاخيرة لباريس تردد على صالون « اوتيل رامبوليه » ثم أصبح ، على أثر ذلك ، عضواً في الاكاديمية الفرنسية • لقد تمتع بلزاك بحماية ريشيليو •

لقد مارس بلزاك تأثيراً قوياً على معاصريه الأدباء ، يقارن عادة بتأثير ماليرب • لقد عمل بلزاك للغة النثر ما فعله ماليرب من أجل لغة الشعر • لقد أوجد « القواعد » للغة النثر ، وابتكر صيغاً جديدة للحديث الفني الذي يتحدد إنسجامه حسب نظام منطقي وترابط الافكار • لقد كان خبيراً عظيماً باللغة الفرنسية الحية واقتبس دائماً صيغاً وعبارات أخذها من أحاديث الشعب كانت تزعج آذان ارستقراطية الصالونات ، بينما عدها هو صحيحة طالما استطاعت نقل ظلال أفكاره بصورة صحيحة • وفي وقت لاحق أوفى

بوالو بلزاك ما يستحق وهو يقول : « لم يتفوق عليه أحد في معرفة اللغة الأم ، ولم يتفوق عليه أحد في فهم معاني الالفاظ والوسائل الملائمة لاستعمال الجمل المتناوبة (الجمل الطويلة والجمل القصيرة الضرورية لتطوير الفكرة) Period » • لقد رأى واجبه الرئيس في تثقيف طبقة النبلاء الفرنسيين الذين قست طباعهم خلال أعوام الحروب الاهلية •

لقد كان شابلان الأقوى نفوذاً بين أعضاء الاكاديمية والأقوى أثراً في المسائل المتعلقة بنظرية الابداع الشعري • إنه يُعد المؤسس الحقيقي لقوانين الابداع الخاصة بالاتجاه الكلاسيكي ، ومن أشد المتعصبين « للقواعد » الصارمة ، المستمدة من مؤلفات أرسطو وهوراس • لقد دافع بحماسة عن قانون الوحدات الثلاث في الفن الدرامي ، وبذلك يكون قد ساعد على إيجاد الشكل القانوني للتراجيديا الكلاسيكية • ومن مختلف مؤلفات شابلان يستنتج فان تيجم مبادىء المذهب الكلاسيكي الاساسية الآتية : « احترام القواعد ، عبادة الاقدمين وعبادة العقل ، مفهوم الشعر النفعي ، مبدأ العقل ، قاعدة الوحدات » • ومع ذلك فان من الباحثين من يلاحظ على شابلان تطبيقاً آلياً أو فهماً آلياً للقواعد الكلاسيكية يعزى ، في رأيهم ، الى نقص في الاحساس الجمالي (الاستيتيكي) عند شابلان ، على حد تعبيرهم •

أما دوبينياك d'Aubignac (١٦٠٤—١٦٧٦) فيعد ، بعد شابلان طبعاً ، واحداً من أبرز أنصار مثل هذا القانون الابداعي المتعصب • لقد ألف كتاباً مشهوراً حول نظرية الدراما أسماه « ممارسة المسرح » حوالي سنة (١٦٣٧—١٦٣٩) ولم ينشر إلا في سنة (١٦٥٧) • وهذا الكتاب يتضمن مآخذ شكلية متشددة على فن الدراما عند كورني • ويؤكد فان تيجم أن دوبينياك هو أول تقني للمسرح في فرنسا ، وانه يعتني بالتفصيل الموضوعي الذي يستخرجه بحذاقة من المبادىء الكبرى المجردة ، التي كان يعرفها جيداً ، ويساند بذكاء فائق المبدأ بالتجربة •

رابعا ـ الاتجاه الكلاسيكي والفن المسرحي

عندما تقرر إنشاء الاكاديمية الفرنسية كان قد أصبح واضحاً بالنسبة لجميع الكتاب المتقدمين الفرنسيين الذين يتبنون مواقف الاسلوب الذي تمت صياغته حديثاً ، الخاص بالاتجاه الكلاسيكي ، أن الاصناف الأدبية الاساسية لهذا الاسلوب ستكون الاصناف الدرامية : مأساة وملهاة ، وليس أصناف الشعر الغنائي ولا الرواية • كان للفن الدرامي الخاص بالاتجاه الكلاسيكي نظريته ، وذلك قبل ظهور كورني الذي يعد أول كاتب درامي عظيم بين كتاب هذا الاسلوب • وهذه النظرية استندت الى التجربة العملية للفن الدرامي في عصر النهضة ، والى المؤلفات النظرية حول قضايا الدراما ، التي ظهرت في القرن السادس عشر في كل من ايطاليا وفرنسا • ان وجود مثل هذه النظرية عن الدراما ، هو الذي مكن رواد الاتجاه الكلاسيكي من أن يخوضوا ، منذ الثلث الاول من القرن السابع عشر ، صراعاً حاداً ضد تقاليد الفن الدرامي المتكلف (الباروك Baroque) الذي سيطر على المسرح الفرنسي آنذاك ، والذي ملأ منهاج عروض المسرح الدرامي الوحيد في باريس ، الذي يحمل اسم « أوتيل بورجون » •

يعد الكساندر آردي (حوالي ١٥٧٠ـ١٦٣٢) مؤسس الفن الدرامي لعصر الباروك في فرنسا • ولقد كان صنف التراجيكوميديا Tragicomedy هو الصنف الغالب على فن الدراما لعصر الباروك ، هذا الفن الذي ساد خشبة مسرح « اوتيل بورجون » آنذاك • ويمكن إجمال أهم خصائص هذا الصنف الدرامي بما يأتي : (١) ـ حكاية حب ذات طابع ميلودرامي Melodramatic ، مستمدة من الواقع الحياتي للارستقراطية • (٢) ـ الجمع

بين العنصر المأساوي والعنصر الملهاوي ، على أن يكون حل العقدة Plot سعيداً دائماً • (٣) ـــ طغيان الفعل الخارجي على الفعل الداخلي ، وطغيان الوضعيات (المواقف المعقدة) situations على الشخصيات (ذات الطباع المتفردة) Characters • (٤) ـــ غياب « الوحدات » وحرية انتقال الحدث action ، على المستويين : المكاني والزماني • وكل هذه الخصائص قربت الاعمال التراجيكوميدية التي كتبها آردي من « الملهاة » الاسبانية التي مارست تأثيراً ملحوظاً على صياغتها •

وعلى الرغم من احتواء مسرحيات آردي لعناصر من مسرحيات القرون الوسطى (كثرة المشاهد الدموية ، على سبيل المثال) إلا أن آردى كان ، نظرياً على الاقل ، من أنصار جماعة « البلياد » • لقد أكسب مآسيه شكلاً صحيحاً الى حد ما ، وسعى فيها أن يربط بين الشخصية وفعلها ، وأن يصور التطور التدريجي للأهواء ، كما حاول أن يعبر عن التصادم والصراع داخل نفوس الابطال • وبهذه الخصائص يكون آردي قد مهد لظهور التراجيديا الكلاسيكية ، وذلك على الرغم من « العيوب » الخارجية التي لازمت البناء Composition القروسطي لأعماله المسرحية • ومع ذلك فان مآسي آردي لم تحظ باقبال الجمهور مما اضطره للرجوع الى الاعمال التراجيكوميدية الخاصة بعصر الباروك •

يستند موضوع المسرحيات الرعوية Pastoral عند آردي ، عادة ، الى تصادم شخصيتين بسبب الغيرة ، أو الى صراع الحب مع اللامبالاة التي يظهرها المحبوب • لقد حاول آردي أن يغني الحبكات البسيطة نسبياً ، في المسرحيات الرعوية ، عن طريق إدخال عدد من الازواج الرعاة ، أو باللجوء الى أساليب الحب في بناء الحبكة ، هذه الأساليب التي أشاعت في التراجيكوميديات (المصادفات ، والتعرف ، وتقلب الحظ ، ونجاة الابطال

التي لم تكن متوقعة الخ) • ان العيوب الكثيرة التي يجدها الباحثـون في أعمال آردي المسرحية ، استطاع مؤلفها أن يعوض عنهـا بعدد من المزايـا المسرحية • يمتلك آردي ، باعتراف منتقديه أنفسهم ، حساً دراميا متطوراً جداً ، وقدرة على رسم الشخصيات رسماً واضحاً من خلال تصوير النـاس الاحياء ، وليس مجرد تماثيل في واجهات المعارض •

وإذا كانت الارستقراطية قد أصرت على تجاهلها لعروض مسرح « أوتيل بورجون » خلال العشرين السنة الاولى من القرن السابع عشر ، إلا أن إقبال عدد من الأدباء المثقفين، الذين ينتمون الى الوسط الراقي ، على الكتابة في ميدان الدراما ، حمل الطبقة الارستقراطية على إعـادة النظر بموقفها ممـا يجري في المسرح المذكور ، وهكذا لم يعد سكان المدينة البسطاء وحدهـم هم الذين يشكلون جمهور المسرح • لقد أعلن الكاردينال ريشيليو نفسـه بسط حمايته الشخصية على الفن الدرامي • وهكذا ، فقد بدأ المجتمع الراقي يمارس تأثيره الملحـوظ على المسـرح • ولقد ترجم هـذا التأثير من خلال السيطرة على الفوضى التي كانت سائدة في المسرح ، وفي تصفية رواسـب دراما القرون الوسطى ، وفي الحد من الحرية الفوضوية ، ومن عدم التنظيم التي كان يشكو منها الفن الدرامي •

وفي نهاية العشرينيات من القرن السابع عشر أعيد طرح القضية المتعلقة بـ « الوحدات الثلاث » التي كانت منسية تقريباً ، هذه الوحدات التي أكدها منظرو الدراما في عصر النهضة • إن الكفاح من أجل إدخال «الوحدات» كان يعني في حينه كفاحـاً ضـد علـم جمـال الفـن الدرامـي الخـاص بعصر البـاروك ، وكفاحـاً من أجل رفض التأكيـد على نزعة التسـليـة Entertainment السطحية التي سادت المسرح ، ومن أجل تحقيـق أقصى درجات تركيز الفعل في الزمان وفي المكان ، ونقل مركز الثقل الى العـالم

الداخلي للبطل ، والكشف عن معاناته ومقاساته • لقد بدت الوحدات الثلاث من وجهة نظر البورجوازية الفرنسية ذات المزاج العقلي ، حداً أدنى للنزعة التكييفية Conditionality ، أما ضرورة الالتزام بها في كتابة الدراما فقد بررت بحجج واقعية فهمت فهماً ساذجاً • لقد ناقش منظرو الاتجاه الكلاسيكي الامر بالطريقة الآتية ، على وجه التقريب : ان وحدة المكان ضرورية للدراما ، ذلك ان عرض الدراما يتم من البداية الى النهاية على مساحة بعينها هي منصة المسرح ، هذه المساحة التي يطلب من المشاهد أن يتصورها على أنها مدينة محددة ، أو قصر ، أو منزل الخ • أما وحدة الزمان فرأوها ضرورية لأن المشاهد لا يقضي داخل المسرح سوى بضع ساعات ، ولذلك فان إفتراض امتداد الوقت الضروري لوقوع أحداث المسرحية ، يجب ألا يتجاوز الاربع والعشرين ساعة ، وهكذا •

إن مسرح « أوتيل بورجون » عارض في حينه تطبيق مبدأ «الوحدات» إنطلاقاً من تصورات إخراجية بحت ، وهو بذلك يدافع عن «التسلية» المرقشة للعرض المسرحي ، التي سيطرت على هذا المسرح • هكذا كان الحال قبل أن يتم في باريس عام ١٦٢٩ افتتاح مسرح ثان ، هو مسرح « ماريه » Marais واعتباراً من هذا التاريخ أصبح بامكان الفن الدرامي «الصحيح» ، الخاضع لنظرية الوحدات الثلاث ، أن يتجسد على خشبة المسرح •

كان جان دي ميريه Jean de Mairet (١٦٠٤ـ١٦٨٦) أول من بادر الى إدخال الوحدات الثلاث في الدراما• لقد بدأ هذا الفنان الدرامي المجدد نشاطه الفني بكتابة مسرحيات رعوية • وفي واحدة من هذه المسرحيات ، وكانت بعنوان « سيلفانيرا » (١٦٢٩ "Silvanire") طبق لاول مرة قانون الوحدات الثلاث ، وكان قد دافع عنها ودعمها في المقدمة التي وضعها للطبعة الاولى لهذه المسرحية عام (١٦٣١) ، وبعد مرور بضع سنين ، عرض أول

مأساة « مضبوطة » في القرن السابع عشر ، وكانت بعنوان « سوفونيسبا »
(١٦٣٤ "Sophonisbe") • في هذه المأساة طرح ميريه ، في المقام الاول ،
الصراع بين المشاعر الشخصية والواجب ، وبذلك يكون ميريه قد وضع
أساساً متيناً للمأساة الفرنسية ذات النزعة الكلاسيكية ، وعبّد الطريق لظهور
كورني •

خامسا ـ كورني والنزعة الكلاسيكية

لقد حققت عملية صياغة النزعة الكلاسيكية نتائج ملموسة منذ أواخر ثلاثينيات القرن السابع عشر • فمن قلب فوضى التيارات المتنوعة والمعادية بعضها للبعض الآخر خلال الثلث الاول من القرن المذكور ظهر بالتدريج نظام أسلوبي جديد للنزعة الكلاسيكية ، يتسم بالتفكير العقلي • لقد أصبحت المأساة الكلاسيكية المعنية بتصوير الابطال ذوي المكانة السامية والأهواء ذات الطابع المثالي المجرد ، أصبحت الصنف الأدبي الرئيس لهذا الاسلوب الجديد •

يعد پيير كورني (١٦٠٦ـ١٦٨٤) Pierre Corneille أبرز ممثل للمأساة الكلاسيكية خلال المرحلة الاولى من تطورها • لقد اجتاز طريقاً طويلاً ومتناقضاً في تطوره الابداعي • لقد ظهر عليه ، في مرحلة شبابه ، تأثره الكبير بالفن الدرامي لعصر الباروك ، ولم يستطع التخلص تماماً من رواسب هذه النزعة حتى آخر حياته • ولهذا السبب فان أعمال كورني الابداعية أثارت جدلا حاداً لا في مرحلة شبابه فحسب ، بل في شيخوخته أيضاً • ومع ذلك فقد استطاع كورني أن يطرح نفسه ، من خلال الاعمال التي كتبها في مرحلة نضجه ، بوصفه مؤلفاً نموذجياً للمأساة ، استطاع أن يصل بهذا الصنف الى درجة الكمال الكلاسيكي •

يعتقد المؤرخون أن القصيدة التي مدح بها كورني الملك لويس الثالث عشر ، والملكة ، ورئيس وزرائه الكاردينال ريشيليو هي التي قربت الشاعر من ريشيليو وأقنعت الاخير لتعيين كورني ضمن المؤلفين الخمسة الذين كانوا في خدمته ، والذين كتبوا المسرحيات بتوجيه منه • وخلال عمله ضمن هذه المجموعة ، كشف عن نزعة استقلالية لم تعجب الكاردينال الذي أخذ عليه إفتقاره الى الثبات في الاتجاه Sequence ، أو بكلمة أدق ، افتقاره

الى الخضوع لتوجيهات وأوامر المسؤولين في السلطة • لقد تضايق كورني من دور البوق لريشيليو ، فاضطر للخروج من عضوية « الخمسة » بعد زمن قصير •

وفي ذروة الجدل الذي أثاره ظهور مسرحية « السيد » استغل كورني صدور إحدى مسرحياته فقدم لها مقدمة واسعة بعنوان : « الى السيد ••• » عبر فيها عن رأي يقول بامكانية التوسع في تفسير قواعد الابداع الشعري Poetics • لقد دافع هنا عن حق الكاتب باعتماد طريقته الخاصة بالكتابة ، دون أن يعني ذلك بالضرورة رفض الطرائق والمناهج التي يعتمدها الكتاب الآخرون • لقد قال باحتمالية وجود وجهات نظر مسرحية مختلفة وشرعيتها •

وبهذه الطريقة كان كورني ، في هذا الوقت ، عدواً لدوداً للمذهب العقلي المتعصب في القضايا المتعلقة بالابداع الشعري • لقد سبق موليير في دعوته الى الامتناع عن التعامل بطريقة خرافية Superstiticus مع مراجع authorities ارسطو وهوراس ، والى أن تؤخذ أذواق الجمهور بعين الاعتبار • وبهذا الصدد يقول كورني : «نظراً لأننا نكتب المسرحيات من أجل عرضها على خشبة المسرح ، فيجب أن يكون على رأس أهدافنا العمل من أجل أن تروق هذه المسرحيات الحاشية والمدينة، وأن تجلب عدداً أكبر من المشاهدين الى حفلات العرض • ومع أننا سنفترض ان مسرحيتنا كتبت وفق القواعد ولكن إذا ما قابلها الجمهور بالصفير خلال عرضها في المسرح فان العلماء لن يجرؤوا على الوقوف دفاعاً عنا ، وسيفضلون القول بأن فهمنا للقواعد كان رديئاً ، بدلا من أن يفرطوا في مديحنا » •

وقبل الانتقال الى مأساة « السيد » للابانة عن دور هذه المسرحية العظيم في إنضاج أسس المذهب الكلاسيكي ، لا بد من الاشارة الى أن

كورني قطع قبل ذلك ، كما أشرنا سابقاً ، طريقاً طويلاً ومعقداً ، ومتناقضة أيضاً . لا بد أيضاً من التذكير بأن ملهاة كورني ، التي بدأ بها نشاطه الفني ، كانت تضم عناصر مأساوية واضحة ، ويعزو الباحثون ذلك الى تأثر كورني بالجو المسرحي العام في فرنسا والذي كان فن التراجيكوميدي هو الطاغي فيه . وهكذا فعندما أخذ كورني يتلمس طريقه باتجاه المأساة ، هذا الفن السامي من وجهة نظر المذهب الكلاسيكي ، وكتب مأساة « ميديا » (١٦٣٥) ، لم يستطع كورني أن يتجنب الجمع بين الملامح الكوميدية التي ميزت أعماله المبكرة ، وبدايات اسلوبه المأساوي السامي الذي كان يتلمس طريقه اليه بحذر . زد على ذلك أن كورني ما يزال بعيداً عن أن يتلمس بوضوح مثله الأعلى للمأساة ، ذلك أن ميديا بطلة المأساة لم تعرف بعد ، في هذه المأساة طبعاً ، الصراع مع الواجب الذي يسمو على المصلحة الشخصية ويتعارض معها ، وان قصة مأساة « ميديا » لا تسمو على جو الصراع بين المصالح الخاصة والمشاعر الشخصية .

لقد عرضت مسرحية « السيد » (Le Cid) في باريس عام (١٦٣٦) ، وحققت من اللحظات الاولى من النجاح ما لم تحققه أي مسرحية أخرى قبلها . لقد استطاعت هذه المسرحية منذ حفلة العرض الاولى أن تحجب خلفها كل أعمال كورني السابقة . كل باريس كانت تهذي بـ « السيد » وحفظت عن ظهر قلب صفحات كاملة من مسرحيتها المفضلة ، وسرعان ما دارت على الألسن العبارة المشهورة التالية « إن هذا رائع ، مثل السيد » .

ومع أن مسرحية « السيد » كانت تنتسب في الاساس الى صنف التراجيكوميدي الحديث في المسرح الفرنسي آنذاك ، إلا أن كورني استطاع أن يذلل فيها المبادىء الاساسية للفن الدرامي الخاص بعصر الباروك وان يسلك طرقاً متعرجة للوصول الى المأساة الكلاسيكية . لقد نسبت الاجيال التالية هذه المسرحية ، بكل ثقة ، الى الصنف الأدبي الاخير ، وذلك على

الرغم من موضوعاتها Themes ذات الطابع القروسطي ، ومن عدم التزامها الدقيق بقانون الوحدات الثلاث ، ونهايتها السعيدة .

وتتضح الخصائص الاسلوبية للمذهب الكلاسيكي عند كورني من التغييرات التي أجراها على النموذج الاسباني لمسرحية « السيد » فقد جعل كورني حكاية مسرحيته أبسط ، وأقل بهاء ، وأقل ألواناً وأكثر ترتيباً . كذلك عمل كورني على أن يزيد العناصر الذهنية في موضوع المسرحية بالمقارنة مع موضوع مسرحية دي كاسترو الاسبانية ، ونقل مركز الثقل من الحوادث الخارجية التي تتحكم بالصراع في المسرحية الاسبانية ، الى المعاناة الداخلية للابطال ، هذه المعاناة المشروطة بالصراع المؤلم بين الحب والواجب . وكل ذلك أسبغ على مسرحية كورني طابعاً من الاصالة جديداً تماماً .

يتلخص الصراع الدرامي الرئيس في « السيد » بأن الفارس الجريء رودريك يقتل ، دفاعاً عن شرف عائلته ، عن طريق المبارزة والد حبيبته شيمين الذي أهان بفظاظة والد رودريك . ان هذا القتل يقوم حاجزاً بين الشابين اللذين يحبان بعضهما حباً قوياً . وهكذا يصبح زواجهما متعذراً ، لأن شيمين لا تستطيع أن تتزوج قاتل أبيها ، زد على ذلك أنها مطالبة بحكم القانون نفسه الخاص بالشرف العائلي أن تطالب بموت حبيبها . كورني يصور رودريك وشيمين شخصين مبدئيين الى أقصى حد ، ويخضعان في كل تصرفاتهما الى منطق قوانين الشرف الاقطاعي ، الذي يريان فيه أعلى معيار أخلاقي يهيمن على جميع مشاعرهما . يعد الانسان كريماً عندما يحافظ على شرفه ، وإذا ما نسي ذلك فسيصبح حقيراً . إن الانسان الكريم وحده يستحق الاحترام ، وبالتالي يستحق الحب الذي يخضع عند أبطال كورني الى صوت العقل . وبعكس أدب الظرف والكياسة الذي يرى في الحب نوعاً ما من « الضعف اللطيف » ، رأى كورني في الحب فضيلة تنبع من الرغبة في الخير ، وتوجهها

الفكرة حول الكمال الأخلاقي للانسان المحبوب • إن فقدان المرء للشرف ، بوصفه أسمى أشكال الخير ، يجر وراءه طبعاً فقدان الحب أيضاً ، أو بكلمة أدق ، الحق بأن يحب •

ان هذا المفهوم العقلي للحب هو الذي يحدد تماماً تصرفات كل من رودريك وشيمين • إن رودريك يقتل من تسبب باهانة والده ليس فقط نزولاً عند المبدأ القديم للاخلاقية الاقطاعية التي تقتضي غسل الاهانة بالدم وحده ، بل من أجل أن يكون أهلاً لحب شيمين • يقول رودريك ، وهو يبرهن لشيمين انه بسبب حبه لها تعين عليه ، إنقاذاً لشرفه ، ألا ينساق وراء خور المشاعر القلبية ، وأن يقتل أباها : « من حق تلك التي أحبتني كريماً ، أن تمقتني فاقداً للشرف » • أما شيمين فتوافق رودريك تماماً ، وتناقش القضية من المنطلق نفسه :

إن شجاعتك النكداء ، لتعلمني بلسان نصرك ،
لقد ثأرتْ لأبيك وصانتْ شرفك :
ومثل ما عناك من أمرك يعنيني من أمري ،
إذ أن لي شرفاً أصونه ، وأباً أنتقم له •

ان تعقد الموقف النفسي الذي وجد رودريك وشيمين نفسيهما فيه ، يجري تلخيصه بشكل رائع في قول شيمين :

لقد كنت بالاساءة اليّ جديراً بي ،
فعلي أن أسعى في هلاكك لأكون جديرة بك •

وبهذه الصورة يصبح رودريك وشيمين في نظر بعضهما أجدر بالحب وهما يخضعان مشاعرهما القلبية لقوة الارادة • إن الكارثة التي مرّا بها والتي جعلت منهما عدوين ليست فقط لم تضعف من مشاعرهما ، بل زادتها قوة • لقد استطاع كورني أن يعالج بمهارة التعارض بين العداوة والحب

داخل وعي أبطاله . لقد جعل شيمين تسعى بكل الوسائل لانزال عقوبة الموت برودريك ، وأن تحرص في الوقت نفسه على حياة حبيبها .إن الصراع الدرامي في « السيد » يستعصي على الحل من غير تدخل قوة ثالثة . ومثل هذه القوة الثالثة في مأساة كورني نجدها في دون فرناند ، ملك قشتالة الذي يجسد فكرة السلطة الرسمية المعقولة ، التي تقوم باعادة تقويم القيم الاخلاقية الاقطاعيــة .

إن الملك ، بوصفه عدواً لدوداً للتعنّت الاقطاعي الذي تجسده صــورة الكونت العاصي ، دون غوميز ، والد شيمين ، يدين العادة المنتشرة إنتشاراً واسعاً في المجتمع الاقطاعي ، التي تقضي بحل القضايا المتعلقة بالشرف عــن طريق إقتتال الاعداء حتى الموت. ولذلك فالملك لا يوافق على مبارزة رودريك ودون سانش إلا مضطراً . إنه يعد نفسه مسؤولاً عن صيانة دم أتباعه وأن يحرص على حياتهم ، « مثلما يرعى الرأس الاعضاء التي تخدمه » . هــذا الدم يجب ألا يراق إلا دفاعاً عن الدولة ضد الاعداء . إن خدمة الوطن كفيلة بأن تكفّر عن أي سلوك ، ورودريك الذي صد هجوم المغاربة ، يعد بطــلاً حقيقياً يعجز الملك نفسه عن مكافأته بما يستحق .

وبهذه الصورة توضع فكرة الواجب العائلي مقابل فكرة الواجب أمــام الوطن ، أمام الدولة ، أما الشرف بالمفهوم الاقطاعي فينسحب أمــام الشرف الوطني الذي يتحدد طبعاً لخدمة الوطن . وفي ضوء مثل هذا المثل الأعلى الاخلاقي الجديد يبدو دفاع شيمين الشديد عن شرفها العائلي باطلاً . وهذا ما تصرح به إبنة الملك لشيمين قائلة : « عجباً ! أيجوز لها ، من أجل الانتقام لأبيها ، أن تدفع بوطنها الى قبضة الاعداء ؟ » . لقد تعين على شيمين أن تذعن ، أخيراً ، لهذه الاخلاقية الجديدة ، وأن تقبل بقاتل أبيها زوجاً ، بناء على رغبة الملك ، الامر الذي يستجيب لمشاعرها الشخصية . إن الاخلاقية

الرسمية الجديدة تبدو أكثر إنسـانية من الاخلاقية القديمة ، وهي توجه ضربة شديدة للتقديس الاعمى للشرف العائلي الذي يشوه العلاقات الانسانية الطبيعية .

وبهذه الصورة يبذل كورني في « السيد » محاولة لاعادة تقويم الاخلاقية الاقطاعية القديمة لصالح المثل الأعلى الرسمي الجديد الذي يطرحه عصر النظام المطلق .

ومع ذلك فان إعادة التقويم هذه لم يتسن لكورني أن يحققها بصورة حاسمة . فالمأساة تسبغ طابعاً رومانتيكياً على العادات الفروسية في عهد الاقطاع ، أما العذابات الروحية عند كل من رودريك وشيمين فقد تم تصويرها بدرجة من الحرارة والصدق ، بحيث أجبرت المشاهدين على التعاطف مع وجهات نظرهما . وبذلك يمكن تفسير النجاح الضخم الذي حققته « السيد » داخل الاوساط الارستقراطية المتمردة على سياسة الحكم المطلق عند ريشيليو . وبذلك يمكن تفسير الموقف السلبي الذي وقفه ريشيليو نفسه تجاه مسرحية كورني ، التي لم تستطع ، في رأيه ، أن تطرح موضوع الصراع بين المشاعر الشخصية والواجب بدرجة كافية من الوضوح والدقة ، أما الملك فرناند فليس فيه إلا القليل من السمات التي يجب أن يتحلى بها حامل السلطة المطلقة القوية . لقد كانت لريشيليو أسباب أخرى ، سياسية ، تجعله يتحفظ عليها منها ، على سبيل المثال ، العداء القائم بين فرنسا وأسبانيا ، وانقسام البلاط على نفسه بهذا الخصوص ، وفي هذا الوقت تأتي مسرحية « السيد » التي تمجد الكثير من القيم الاسبانية ، لتكون خير دعاية لبطل أسباني قومي ، هو رودريك ، تأتي مؤيدة للحزب الميال الى جانب أسبانيا داخل الحاشية . عدا ذلك فان النجاح الكاسح الذي حققه كورني

بمسرحية « السيد » أثارت عليه حسد الأدباء والشعراء بما فيهم أصدقاء الأمس .

ومع أن الاكاديمية الفرنسية استدرجت الى الجدل الدائر حول مسرحية « السيد » وأنها أعربت عن عدد من الاعتراضات والتحفظات ضد المسرحية، إلا أنها قالت كل ذلك بنبرة تنم عن الاتزان واللطف . كان الناقد شابلان قد كلف بصياغة رأي الاكاديمية الذي انتقد المسرحية ، بعد أن أعطى موهبة كورني ما تستحقه من التنويه . لقد أدانت الاكاديمية مسرحية « السيد » جملة من حيث أنها لم تأت متفقة مع القواعد ، ورأت أن موضوعها لم يكن موفقاً ، كذلك فقد أدانت حل عقدة المأساة ، كما أشارت الى عدد من الأبيات الشعرية غير الموفقة ، والى عدد من العبارات الخاطئة الخ. ومن الناحية الاخرى فقد أيدت المسرحية أصوات نقدية لها قيمتها ، منها غيز دي بلزاك الذي قال في رسالة وجهها الى سكوديري الذي عرف بانتقاده الشديد لمسرحية « السيد » : « أن ترضي مملكة بأكملها لهو أصعب من أن تكتب مسرحية مضبوطة » وأن « التمكن من القدرة على إثارة الاعجاب لهو أوطأ مكانة من القدرة على الاعجاب من دون فن » . وفي وقت لاحق ضم بوالو صوته الى بلزاك ، الذي جاء في هجائيته التاسعة بصدد الجدل الذي أثارته « السيد » : « عبثاً يلجأ الوزير الى تشكيل عصبة ضد « السيد » : باريس كلها تنظر الى شيمين بعيني رودريك . وانه لمن العبث أيضاً أن تبادر الاكاديمية بكامل أعضائها الى إدانتها : إن المشاهد المتمرد يصر على الاعجاب بها » .

وبتأثير الجدل الذي دار حول « السيد » وبسبب إستياء ريشيليو قرر كورني مغادرة باريس الى روان ، مسقط رأسه ، حيث بقي معتزلاً الحياة الاجتماعية والثقافية ثلاث سنوات . وخلال هذه المدة ألف مسرحيتين لم

يستعر موضوعيهما من الحياة الاسبانية ، وإنما من الحياة الرومانيـــة ، ولم يتم هذا التحول عند كورني بمعزل عن الجدل حول « السيد » ، الذي أقنع كورني بضرورة إعادة النظر بسلسلة كاملة من توجهــاته السابقة . أصبــح كورني الآن يولي أهمية أكبر لمراعاة « القواعد » ، كذلك حاول التخلص من تأثير فن التراجيكوميديا لعصر الباروك .

سادساً ـ «هوراس» أول مأساة كلاسيكية

حقيقية يكتبها كورني

لقد ظهر أثر الجهد الكبير الذي بذله كورني ، لمراجعة فنه ، واضحاً في أول تراجيديا يقتبس موضوعها من الحياة الرومانية ، هي تراجيديا «هوراس (١٦٤٠ "Horace") • إن المراعاة الدقيقة للوحدات الثلاث ، واللغة الجريئة والقوية الخالية من أي شائبة تخص الاسلوب المتكلف Precious والمحافظة على البحر الاسكندري على امتداد المسرحية (باستثناء أربعة أبيات يتنبأ بها الكاهن بمصير كاميليا) ، والاختفاء التام لعناصر التراجيكوميديا ــ هذه هي الخصائص الشكلية لمأساة « هوراس » التي جعلت منها أول مسرحية مأساة حقيقية ، يبدعها قلم كورني •

وللوهلة الاولى فان التصادم في « هوراس » يذكرنا بالتصادم في « السيد » • وفي كلا المأساتين يعاني الابطال من صراع داخلي بين الحب والواجب • ومع ذلك في هذه المأساة الجديدة لا يدور الصراع بين الواجب نحو العائلة والواجب أمام الدولة التي تطالب بقمع كل أشكال المشاعر الشخصية ، والالتزامات العائلية • لقد تمكن كورني وهو يوسع من فكرة الواجب عن طريق تفسيرها تفسيراً سياسياً ، أن يصل في « هوراس » الى أسمى درجات الحماسة الوطنية • تعد مأساة « هوراس » تأليهاً حقيقياً للبطولة الوطنية التي تسعى بكل طاقتها الى أن تكون في خدمة الوطن •

كانت الصورة المركزية في مأساة كورني هي صورة الرجل الروماني الذي يضحي بكل شيء من أجل حرية روما ومجدها • وهذه الصورة توزعت في الحقيقة بين شخصيتين ــ هوراس الشاب ووالده • أما الأول منهما فيتقبل دون أدنى تردد منازلة كيرياس ، خطيب أخته كاميليا وشقيق زوجته ، وقد أفلح في تسليط إرادته الجبارة من أجل أن يسكت في أعماق

صدره المشاعر الشخصية نحو خصمه . أما الثاني ، هوراس الأب ، فيتلقى بجلد نبأ مقتل ولديه االآخرين في ساحة المعركة وعندما تلقى النبأ الكاذب بأن ابنه الثالث هرب من المعركة يشعر باليأس من العار الذي لطخ اسمه المجيد ، ويتعهد بأن يعاقب ابنه جزاء جبنه .

في مقابل هذين الفارسين من فرسان الواجب أمام الوطن توضع كاميليا، أخت هوراس ، التي تجعل المشاعر الشخصية فوق الواجب الوطني . تحاول كاميليا ، وقد أحبت كيرياس حباً شديداً ، أن تقنعه بالعدول عن منازلة أخوتها . إنها تضع حبها لا فوق الواجب الوطني فحسب ، بل فوق علاقات القربى أيضاً . إن الدولة الرومانية تبدو لها قوة معادية تبعث على الخوف ، وتعمل على تحطيم السعادة الشخصية لمواطنيها . إن الحزن الذي أفقدها صوابها وهي تسمع بنبأ مقتل خطيبها ، يجعلها تلعن أخاها الذي قتله نزولاً عند أمر الدولة ، وتلعن روما أيضاً التي أراقت كل هذه الدماء من أجل إزدهارها . وتعد لعنات كاميليا ومونولوجها العنيف الموجه ضد روما ، كل ذلك يعد إعلاناً حقيقياً عن حقوق الشخصية المتمردة احتجاجاً ضد كبت الدولة لها وخنق أنفاسها .

وعلى الرغم من انتهاء المأساة بتمجيد هوراس ، فقد وجد كورني نغمات إنسانية حارة ، متدفقة بالحيوية ، يزين بها صورة كاميليا ، التي تحتج ضد نظام الدولة القاسي . ومع أن كورني أخذ على عاتقه هدف إضفاء صفات البطولة على الأخلاقية الرسمية للدولة ، إلا أنه لم يكن قادراً على أن يذهب الى النهاية في خنق المبادىء الانسانية التي تعيش في أعماق كاميليا،والموجهة ضد عبادة الدولة ، الاحادية الجانب .

كورني أهدى مسرحية « هوراس » الى ريشيليو نفسه ، وأشار في هذا الاهداء الى أن التغير الحاصل في اسلوبه الفني كان قد تم بتأثير مباشر من الكاردينال نفسه . ومع ذلك فقد استقبل ريشيليو المسرحية بفتور واضح ،

ذلك أنه لمس فيها نغمات ذات معنى جمهوري تنأى بها عن النموذج المفضل لديه الخاص بالمأساة ذات الطابع الملكي الخالص • ولهذا السبب فقد نالت « هوراس » شهرة واسعة خلال عصر الثورة البورجوازية في فرنسا •

ان المعنيين بأدب الكلاسيكية عامة ، وبأدب كورني خاصة يجمعون على عدم انسجام مؤسس المذهب الكلاسيكي ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، مع أدق تفصيلات هذا المذهب • وهذا فان تيجم يعرض في كلماته الآتية عدداً من التفصيلات الدقيقة التي بقيت تشكل حاجزاً بين كورني عصر تخلّق المذهب الكلاسيكي ، وبين القوانين النهائية لهذا المذهب ، بعد أن أخذ شكله النهائي منذ ستينيات القرن السابع عشر • يقول فيليب فان تيجم :

« هل يريد المذهب أن تكون المأساة داعية للاخلاق ؟ إن كورني يصر على أن غايتها الاولى هي الامتاع • هل يريد المذهب ألا يكون المجرم أبداً مجرماً بكل ما في هذه الكلمة من معنى ؟ إن كورني يدافع عن كليوباتره ، كما صورها في مسرحيته « رودوغين » ذات إرادة حديدية ، لا يردعها وازع من ضمير ، إذ أن الارادة الحديدية ، حتى في خدمة الجريمة ، هي من صفات المأساة • هل يريدون أن ينتصر المعقول في كل مكان ؟ إن كورني على العكس، يؤكد أن اللامعقول ، إذا كان من حقل الممكن ، فانه أكثر أهلية للتأثير في القارىء « بتحريك أهوائه بقوة » • هل يفرضون « الوحدات » ؟ إن كورني يخضع لها ، ولكنه يظهر بأي صعوبات نصطدم في محاولة تطبيقها • هل يعطي المشرعون مكانة كبيرة لوصف الحب ؟ إن كورني يعلن أن الحب « هو هوى » مثقل جداً بالضعف « ليكون السيد في مسرحية بطولية » • هل يطلب أرسطو بطلاً تمتزج فيه الفضيلة بالنقائص ؟ إن كورني يدعي أن بطل المأساة يمكن أن يكون « فاضلا جداً وشريراً جداً » • هل قانون الفصل بين الانواع هو قانون مطلق ؟ إن كورني يضع نظرية الملهاة البطولية ، وهو نوع جديد تختلط فيه جميع الانواع » •

ويحاول فان تيجم أن يعلل هذه الظاهرة ، ظاهرة العلاقة القلقة التي قامت بين كورني من ناحية والمفهوم الرسمي للمذهب الكلاسيكي من الناحية الاخرى فيقول :

« فنحن نرى إذاً أية أصالة عميقة يظهرها كورني فيما يتعلق ببعض النقاط . وهذه الاصالة يفسرها سبب تأريخي أكثر مما تعود الى صفة مميزة في طباعه . وعندما قدم كورني مسرحياته الاولى للتمثيل ، ووضع طريقته المأساوية ، لم يكن المذهب الكلاسيكي يتمتع بالسلطة التي تمتع بها في سنة (١٦٦٠) وما بعدها . إلا أن هذه السلطة يجب ألا تخفي عنا الاتفاق التام الذي ساد بين مذهب كورني ومذهب « العلماء » بالنسبة لجميع مبادىء الفن الكبرى . والواقع أن أصالة كورني تجيء من مفهومه للمأساة على أنها عرض لعمل كبير ، لا عرض للطباع . وعندما أقر هذا المفهوم كانت له حصته في نشر مذهب أفكار : الوحي ، وتقليد الطبيعة والاقدمين ، واللياقة ، والانساني ، والمدهش الخ . »

ويرى بعض المؤرخين أن التدهور السريع في إبداع كورني بدءً من خمسينيات القرن السابع عشر ، يكمن في التناقض الداخلي العميق الذي اتسمت به أعماله الابداعية تجاه الحياة السياسية في فرنسا آنذاك . لقد كان كورني ، بالدرجة الاولى ، ممجداً للبطولة الوطنية والعظمة اللتين تجاوزتا في جوهرهما كثيراً الامكانيات التي تتيحها فرنسا الحكم المطلق ، واللتين لقيتا تجاوباً حياً داخل أوساط واسعة من المجتمع الفرنسي في حقبة المعارك السياسية الحادة التي طبعت بطابعها ادارة ريشيليو وخليفته مازاران. لم يكن كورني في أي وقت من الاوقات شاعراً ملكياً رسمياً . إنه ، وهو المفعم بالافكار الانسانية التقدمية الموروثة عن عصر النهضة ، مجد في خيرة مآسيه نظام الدولة المعقول والأمثل القادر على تنظيم العلاقات بين الناس بطريقة مثلى . لقد صور بطريقة تنم عن التعاطف ، الدور التنظيمي والقيادي

للملكية ، ولكنه ، في الوقت نفسه ، فضح بقوة الاستبداد الملكي وطغيانه الذي انتهك الكرامة الانسانية للرعية .

ان الموضوع المحبب الى نفس كورني هو التصادم بين المصالح والمشاعر الشخصية ، والواجب تجاه الدولة الذي يسمو على المصالح الشخصية والذي يتطلب من أبطاله التضحية الذاتية . إن جميع الابطال الايجابيين عند كورني يظهرون دائماً إناساً أقوياء وشجعاناً ، يذعنون بتعصب أعمى لفكرة الواجب . إنهم أناس يتسمون بقوة الارادة ويخضعون أهواءهم لسيطرة العقل . إن الفعالية القتالية تندمج عندهم مع النزعة العقلية المتطرفة التي عمت فرنسا آنذاك ، والتي أنجبت فلسفة ديكارت وسياسة ريشيليو .

لقد بدأ النظام الفني والفكري ينهار في أعمال كورني في تلك اللحظة التي بدأ فيها المجتمع الفرنسي على أثر أعمال التمرد والهياج الشعبي ،

يدخل في مرحلة جديدة من تدعيم وترسيخ ركائز نظام الحكم المطلق . في هذا الوقت بالذات تم كبت وكبح كل الامزجة الوطنية والتحررية ، واحتل مركز الحياة في البلاد قصر فرسال الذي لم يستطع كورني أن يجد معه لغة مشتركة . وجدير بالذكر أن المختصين يؤكدون أن كورني حاول في مرحلة شيخوخته أن يعيد النظر بمأساته في ضوء المطالب الفنية الجديدة التي تطرحها الارستقراطية الفرنسية أيام لويس الرابع عشر ، ولكنه لم يوفق .

لقد بدأ نجم كورني يفقد بريقه في الوقت نفسه الذي أخذ فيه نجم راسين بالصعود . إن النجاح الذي حققته مسرحية راسين « الاسكندر الاكبر » (١٦٦٥) أثارت قلقاً مشروعاً في نفس كورني ، وهو يرى في راسين الشاب منافساً خطراً لمجده . لقد تأكد هذا الاحساس بعد النجاح الذي حققته مأساة راسين التالية « اندروماك » (١٦٦٧) . بعد ذلك لم تحقق أي من مسرحيات كورني التالية أي نجاح يذكر .

سابعاً ـ راسين ونضج

النزعة الكلاسيكية

حقق المذهب الكلاسيكي تعبيره الناضج والمكتمل في أعمال راسين الذي يتعين النظر اليه بوصفه الشاعر النموذج الذي يمثل هذا الاسلوب. إنه يتميز من جميع ممثلي ومؤسسي هذا المذهب الادبي : كورني ،وموليير، ولافونتين ، في تحرره من أي شكل من أشكال التردد في القضايا الاساسية التي تخص فن الابداع الادبي ، ولم يبتعد أبداً عن قانون المذهب الكلاسيكي لا باتجاه شعر الباروك ، ولا باتجاه الادب « المحلي » الواطىء . ولهذا السبب يعد راسين الشاعر الوحيد الذي حُظي شعره بقبول الناقد بوالو دون أدنى تحفظات ، عدا ذلك فقد اعتمد الناقد وهو يستنبط قوانين الابداع الادبي ، على أعمال راسين الابداعية بالدرجة الاولى .

لقد ركز راسين ، بوصفه أديباً فرنسياً بارزاً داخل المذهب الكلاسيكي، على معالجة الصنف الأدبي الاساسي فيه ، أعني المأساة الكلاسيكية التي عالجها من زاوية مغايرة نسبياً للزاوية التي تناولها منها سلفه كورني . وإذا كان كورني، المعروف بارتباطه الوثيق بالاوساط المتمردة داخل الارستقراطية، قد اهتم بمعالجة صنف المأساة التأريخية البطولية ، فقد أوجد راسين ، الذي طور نشاطه خلال حقبة الهدوء والسلام التي عرفتها البلاد والذي تمتع بالحماية الشخصية من جانب الملك لويس الرابع عشر ، أوجد صنف المأساة التي تعنى بموضوعات الحب وتحليل العواطف والمشاعر النفسية المترتبة عليه . وهذا لا يعني أن راسين بقي أسير الحدود الضيقة لهذه العاطفة الانسانية ، بل استطاع أن يضمنها قيمة فكرية وسياسية كبيرة ، بحيث جعلت مآسيه تتفق مع أمزجة الاوساط المتقدمة داخل المجتمع الفرنسي للقرن السابع عشر .

لقد أثارت مأساة « الاسكندر الاكبر » (١٦٦٥) ، وهي ثاني عمل مسرحي لراسين ، ضجة كبيرة داخل الوسط البلاطي وحققت نجاحاً ملحوظاً لا سيما وأن لويس الرابع عشر الشاب تعرف على شخصه من خلال صورة البطل الرئيسي « الاسكندر المقدوني » العظيم في حروبه ، والكيّس في حبه . لقد كتب أحد النقاد على أثر قراءته لهذه المأساة مقالة جاء فيها « أن شيخوخة كورني ما عادت تثير قلقه ، وأنه لن يخشى بعد الآن أن يعني موت كورني موتاً للمأساة » . ومن الناحية الاخرى فقد زعم أن راسين قرأ مسرحيته أمام كورني قبل أن تعرض على خشبة المسرح ، لمعرفة وجهة نظره فيها . وقيل أن كورني صرح لراسين بعد الاستماع اليها ، أنه يلمس لديه موهبة شعرية كبيرة ولكنه لا يجد فيها مواهب تتعلق بالفن الدرامي . ويرى المختصون في حكم كورني هذا ، التباين العميق الذي يميز مفهوم كورني للمأساة من مفهوم راسين لها .

ومن الناحية الاخرى ، ترتبط مع عرض مأساة « الاسكندر » القطيعة المشهورة بين راسين وموليير . فمعروف ان راسين منح فرقة موليير المسرحية حقوق عرض هذه المأساة ، إلا أنه سرعان ما سحبها وذلك تعبيراً عن اعتراضه على الطريقة التي كان ممثلو فرقة موليير يقرؤون بها الشعر ، ثم قدمها الى مسرح « اوتيل بورجوني » المعروف بمنافسته لفرقة موليير . لم يكتف راسين بذلك ، بل عمل على اقناع تيريزا ديوبارك التي تعد أحسن ممثلة في فرقة موليير ، لقطع علاقتها بفرقتها والانضمام الى مسرح « أوتيل بورجوني » . وهكذا كانت الفرقة بين العملاقين نهائية والى الابد .

في خريف عام ١٦٦٧ عرض راسين مأساة « اندروماك » التي يعدها المختصون أول مسرحية عظيمة يخطها قلم راسين ، وجعلت منه الشاعر الفرنسي المأساوي الاول . لقد حققت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً ذكر الجمهور المسرحي الفرنسي بالنجاح الذي حققته مسرحية « السيد » قبل

ثلاثين عاماً من ذلك التاريخ . لقد أدهشت هذه المسرحية المشاهدين ببساطتها وصدقها الذي لم يشهد له المسرح المأساوي مثيلاً من قبل ، والذي يميزها من مآسي كورني البطولية،ومن مآسي كينو المتسمة بالظرف و«المعسولية» . وبهذه المأساة يتحرر بصورة عامة من تأثير كورني ، ويضع بكل ثقة ، أساس الصنف الأدبي الجديد الخاص بالمأساة التي تعنى بالتحليل النفسي وبساطة الحكاية مع اختصار الاحداث الخارجية الى أقصى حد .

وبينما يسقط كل من بيروس ، وهرميون ، واورست ضحايا لأهوائهم وشهواتهم الانانية المدمرة ، تبقى اندروماك منتصرة ، تلك المرأة البطلة حقاً ، والمثل الاعلى للزوجة الوفية لذكرى زوجها ، وللأم أيضاً ، المرأة التي لم تنس واجبها والقادرة على أن تحصن نفسها ضد الاهواء المدمرة . إن صورة اندروماك تكشف لاول مرة عن المضمون الانساني الذي عبر عنه راسين وهو يصور بطلاته الايجابيات . ويتكون هذا المضمون من المشاعر الكبيرة للكرامة الانسانية ، ومن الصلابة الاخلاقية العظيمة ، والاستعداد للتضحية بالنفس والقدرة على الوقوف ببطولة في وجه كل أشكال القهر والتعسف الذي يصدر عن الطغاة المتوجين . إن بيروس هو ملك فاسد الاخلاق ، وأناني وبلا مبادىء . إن الخيار الذي يضعه أمام اندروماك يعد تجسيداً صارخاً للجور والتعسف . أما الكياسة المتأنقة في حديثه وسلوكه فلا تكشف إلا عن حقارة تصرفاته التي لا تليق ، في رأي راسين ، بملك حقيقي.

ومما تميزت به المأساة عند راسين بالمقارنة مع المأساة عند سلفه كورني، أن راسين دأب على وضع مغامرات غرامية في قلب مآسيه ذات المواضيع التأريخية والسياسية . عدا ذلك فقد عمد راسين الى أن يعارض الصور السلبية للملوك في عدد من مآسيه ، بصورة ايجابية للملك . فقد قدم في مأساة « بيرينيس » صورة ايجابية للامبراطور تيتوس ، الذي ضحى بمشاعره

الشخصية وتعلقه بحبيبته من أجل مصلحة الدولة • لقد تفوق راسين على سلفه كورني وهو يعالج مرة أخرى موضوعاً من « موضوعات كورني » الصرفة • لقد صورت بقوة عظيمة انتصار الوعي بالواجب تجاه الدولة على المشاعر الشخصية في أعماق روح الامبراطور تيتوس الذي نزل عند رغبة الشعب الروماني وهو يقرر إبعاد حبيبته بيرينيس من روما ، ذلك لأنها ملكة وأجنبية في الوقت نفسه ، لا تستطيع أن تصبح زوجة للامبراطور الروماني • وعلى العكس من بيروس في « اندروماك » ، ونيرون في « بريتانيكيس » اللذين يطلقان العنان لاهوائهما وشهواتهما ، يرى تيتوس في « بيرينيس » أن مقامه السامي يلقي على عاتقه من الواجبات أكثر مما يمنحه من الحقوق • إنه يقدم لرعاياه مثالاً حقيقياً للخضوع المطلق أمام القوانين الرومانية، ولرأي مجلس الشيوخ ولارادة الشعب الروماني • إنه يظهر هنا فارساً حقيقياً من « فرسان الواجب » يضحي من أجله بسعادته الشخصية • إن مثل هذا الانتصار لا ينقاد لتيتوس بسهولة • لقد تعين عليه أن يخوض صراعاً مريراً لا مع نفسه فحسب ، بل كذلك مع المرأة التي أحبها والتي تتهمه بنكران الجميل وتهدده بالتماس الموت قريباً • تيتوس يعرب عن استعداده لوضع حد لحياته أمام هذا الصراع المضني ، وعتب بيرينيس ، وعجزه عن خيانة واجبه وإحساسه بانه لا يملك حق التنازل عن مقامه • في هذه الحالة تقرر بيرينيس وقد أذهلتها قوة مشاعره وعظمة روحه ، أن تقتفي أثره بقهرها مشاعرها وتنازلها عن سعادتها الشخصية •

كانت مسرحية راسين « بيرينيس » قد عرضت ، للمرة الاولى ، في الحادي والعشرين من تشرين الثاني عام ١٦٧٠ على مسرح « اوتيل دي بورجوني » ولقيت نجاحاً باهراً • وبعد أسبوع من ذلك التاريخ قام فريق موليير بتقديم مسرحية « تيت وبيرينيس » للشاعر كورني ، التي قوبلت بفتور ملحوظ • ولقد أتاح ذلك للنقاد والمعجبين بكلا الشاعرين أن يقابلوا

بين فني هذين العملاقين في ميدان المأساة الكلاسيكية • ومما جرى تأكيده أن « مسرحية راسين غاية في البساطة ، قليلة الاشخاص ، تعتمد ، أكثر ما تعتمد ، على تحليل النفس البشرية وما يعتمل فيها من عواطف وإنفعالات ، وتبرأ من المفاجآت المسرحية المفتعلة » أما مسرحية كورني فقد لوحظ عليها أنها « مشوبة بالتعقيد البالغ ، ومشحونة بالاشخاص بغير داعٍ ، بعيدة كل البعد عن واقع الحياة » • وفي المقدمة التي وضعها راسين لمسرحيته وهو يعدها للنشر ، يرد على أولئك الذين يرون في البساطة عيباً من عيوب المسرحية ، وهو يقول : « قد يظن البعض أن هذه البساطة دليل على ضآلة الخلق والابداع ، وفاتهم ان الامر على النقيض من ذلك • وان الابداع كل الابداع يكمن في قدرتنا على أن نخلق شيئاً من لا شيء ، أما تكديس المواقف والمشاهد فانما يلجأ اليها الشعراء الذين تفتقر عبقريتهم الى الخصب، فتعوزهم المقدرة الكافية على هز مشاعر المشاهدين ـ طوال فصول خمسة ـ بحدث بسيط ، تدعم من روعته أصالة الانفعال وصدق العاطفة ورشاقة التعبير » •

ان مسرحية « بيرينيس » الاكثر غنائية والاكثر التصاقاً بعالم القلب من بين جميع مسرحيات راسين ، على حد تعبير الباحثين ، نجدها عادة مفعمة بالاخلاقية الانسانية نفسها ، شأنها في ذلك شأن مسرحياته الاخرى • وهذه الاخلاقية تحمل طابعاً حيوياً ومتفائلا • إنها تستند الى الوعي بضرورة أن يكبت المرء في نفسه المشاعر والاحاسيس الانانية باسم المبادىء الاخلاقية السامية • إن موضوع التخلي عن شهوات النفس ، التي تطرح للمرة الاولى في « بيرينيس » بهذا المستوى الفني الناجح ، تطالعنا بلا أدنى شائبة من نزعة الزهد أو التنسك • إن هذا التخلي يجري باسم الواجب الاجتماعي الذي يسمو على كل ما هو شخصي ويعبر عن نزعة إيثار•

مأساة « بايزيد » (١٦٧٢ "Bajazet") هي المأساة الوحيدة التي تعالج

موضوعاً معاصراً استعاره راسين من حياة السراي العثماني في اسطنبول ، وبذلك خالف أحد المبادىء الاساسية للمأســاة الكلاسيكية التي تقضي أن ينتمي موضوعها الى الماضي البعيد • ومعروف ان راسين اضطر الى الدفاع عن ســلوكه هــذا ، والى تبريره له ، عنــدما قال : « ان الشــعب لا يرى فرقاً بين ما وقع قبل ألف عام ، وبين ما يقع في مكان يبعد عنه مسافة ألف ميل ••• ان الشخصيات التركية جديرة بأن تعرض على مسرحنا ،على الرغم من أنهم معاصرون : ان البعد المكاني جدير بأن يجعل جمهورنا ينظــر اليهم نظرته الى الشخصيات القديمة » • وفي هذه المسرحية يخطو راســين خطوة إضافية بالمقارنة مع مسرحيتيه « اندروماك » و « بيرينيس » اللتين أظهــر فيهما مهارته في تصوير الطباع النسائية • والجديد في هذه المســرحية أن بناءها يستند الى المقابلة بين شخصيتي أتاليد وروكسان ، الممثلتين للنمطين المفضلين عند راسين: نمط البطلة « الغنائية » (الرقيقة واللطيفة والحساسة)، والبطلة « الدرامية » (العنيفة ، المتهورة ، النزوانية) • إن صورة أتاليــد أكثر تعقيداً من صورتي اندروماك وبيرينيس القريبتين منها • إنها امــرأة نبيلة ونقية بطبيعتها ، ولطيفة ، وتعيسة ، يعذبها هوى عنيف جعل منها إنسانة متقلبة ومتغيرة ، توافق على يتزوج حبيبها بايزيد السلطانة روكسان وتكره ذلك في الوقت نفسه • وعلى الرغم من تظاهرها العنيد بكبت مشاعرها ، إلا أنها تفضح نفسها بسلوكها وتودي ببايزيد الى الهلاك بدلا من أن تنقــذه • وبمنطق يتعارض مع وضعها المأساوي تحاول ، بادىء الامر ، إقناع بايزيــد أن يتظاهر بأنه يحب روكسان ، بل ويتزوجها ، وبعد ذلك مباشــرة تطلق العنان لمشاعر الغيرة وتشعر باليأس والقنوط لان بايزيد أخذ يتصرف بناء على نصائحها • عدا ذلك ، فان البطولة التي اتسم بها سلوك بايزيد وتصرفاته ، كانت غريبة على المجتمع البلاطي المتحلل ، لا في تركيا فحسب ، بل في فرنسا أيام لويس الرابع عشر أيضاً •

وفي مأساة « ميتريدات » (١٦٧٣) يعمد راسين الى الحبكة المزدوجة التي عودنا عليها في العديد من مسرحياته • فبطل المسرحية ميتريدات بوصفه ملكاً وقائداً عسكرياً ، يطالعنا في المسرحية بطلا حقيقياً تتجسد فيه البسالة والقوة والثبات بصورتها المثلى ، ومحارباً من أجل الحرية ، الذي يرفض مجرد التفكير في أن يكون عبداً تابعاً لروما • إن بسالته وشجاعته وعظمته تجعله قريباً من خيرة أبطال مآسي كورني • أما ميتريدات الانسان فيفتقر تماماً الى هالة البطولة ، ويكشف في نفسه عن نزعة الاستبداد التي تجعل منه إنساناً غيوراً وشكاكاً ومرائياً ، ميالاً للانتقام ، وعبداً حقيقياً لمشاعر الحب العنيفة وهو في سن الشيخوخة • إن أهواء الحب الاعمى تجعل منه منافساً لأبنائه ، يغار على مونيم من ولديه • إن كلا الخطين : الخط السياسي ــ التاريخي ــ العسكري ، من ناحية ، والخط العاطفي من الناحية الاخرى ، يسيران في المسرحية جنباً الى جنب ويسبغان عليها طابعاً مركباً وغنياً بمضمونه • إن ادخال الخط العاطفي يساعد على تجنيب الشخصية الرئيسية هالة الكمال المثالي الاحادية الجانب والمتكلفة أيضاً التي نصادفها أحياناً عند كورني ، والتي شاعت جداً في أعمال الادباء الذين دأبوا على تقليد كل من كورني وراسين •

وعلى الرغم من العلاقة الوثيقة التي تربط راسين بقصر فرسال ، فقد استطاع أن يقاوم بقوة واصرار تأثيراته الايديولوجية وألا يسمح لمآسيه أن تتحول الى أعمال تمجيد لنظام الحكم المطلق •

ان مونيم بطلة « ميتريدات » تعد واحدة من أفضل الصور النسائية التي خلقها قلم راسين • إنها فتاة وديعة ، ورقيقة ، وخجولة ، أضفى عليها راسين قوة الارادة ، وإحساساً عالياً بالواجب والكرامة الشخصية ، يجعلها تقف جنباً الى جنب مع بطلات كورني •

لقد حققت مأساة « ميتريدات » نجاحاً مسرحياً هائلاً لم يستطع معه ، أعداء راسين أنفسهم ، أن يقوموا بأي نشاط ضدها . وفي هذا العام بالذات تم انتخاب راسين عضواً في الاكاديمية الفرنسية .

في السنة التالية ، في عام ١٦٧٤ ، قدم راسين مسرحية « افجينيا » . عرضت أول الامر في قصر فرسال ، خلال الاحتفال الكبير والفخم الذي أقيم بمناسبة اخضاع تمرد « الفرانش — كونتيه » ، بعد ذلك بنصف عام عرضت على المسرح في مدينة باريس ولاقت نجاحاً كبيراً أيضاً . لقد اقتبس راسين موضوع مسرحيته هذه ، من مسرحية بالاسم نفسه للشاعر الاغريقي يوريبيديس ، وذلك بعد أن أجرى تغييرات كثيرة عليها . فالبطلة افجينيا ، على سبيل المثال ، لم تعد تلك الأميرة ذات الشخصية القوية المراس ، المحبة لمتع الحياة بدرجة أقوى ، التي تكشف عن ملامح روح قوية ، كما تتعرف عليها عند يوريبيديس ، بل أصبحت أقرب الى فتاة فرنسية أحسن تربيتها منها الى شابة إغريقية . لقد صرف راسين ذهنه عن الوسط الارستقراطي الفرنسي عند معالجته لصورة افجينيا فأبرز من خلالها صورة نسائية أسبغت عليها صفات الكمال المثالي ، وسمات أخلاقية سامية . فهي عند راسين فتاة نموذجية ، قبل كل شيء ، تحب أباها بحرارة ، وواثقة من أنه لا يريد لها إلا الخير . إنها لا تفقد ثقتها بوالدها حتى بعد أن علمت بنيته في أن يضحي بها ، عدا ذلك فهي تلتمس خطيبها أخيل ، ووالدتها كليتمنسترا التي أحبتها حباً عظيماً ، ألا يغضبا على والدها أغا ممنون . أحبت أيضاً خطيبها أخيل حباً عنيفاً ، ولكنه لم يكن أبداً على حساب الواجب . وعندما علمت أن موتها ضروري لخير وطنها تقبلت مصيرها بلا تذمر ، وكبتت في صدرها حبها للحياة ، الذي يعد طبيعياً جداً في مثل سنها ، ذلك أنها تعتقد أن التضحية بالحياة من أجل خير الوطن يعد شرفاً عظيماً وسامياً . إن افجينيا ، بوصفها بطلة حقيقية ، لا تعرف أي شكل من أشكال الانانية . إنها تحتقر « حمى

الشهوات ، الآثمة » ، وتضع شرفها وعزتها في مرتبة تسمو كثيراً على حياتها. إن تنزهها عن الغرض ونكرانها لذاتها يشكلان في حقيقتهما ، رداً على السياسة التي يوجهها الطموح الشخصي والمصالح الانانية • وبهذا المعنى فان افجينيا تقف في الطرف الآخر من والدها أغا ممنون ، وخطيبها أخيل اللذين لا يرقيان أبداً الى أخلاقيتها الانسانية السامية •

يختتم راسين عام ١٦٧٧ اسلوبه المأساوي الأول بكتابة مأساته الشهيرة « فيدر » ، التي عدها هو نفسه أحسن ما ألف في هذا الميدان • وبالفعل فان المختصين يجمعون تقريباً على أن راسين ارتقى بصنف مأساة الحب السايكولوجي الى درجة الكمال في عمله هذا • لقد صور الشاعر هنا ، بقوة مدهشة ، الاثر المدمر للاهواء العنيفة ، والعمياء ، والفطرية التي تسيطر على وعي المرأة وتشل إرادتها • لقد سبق أن عالج هذا الموضوع كل من الشاعر الاغريقي يوريبيديس ، والشاعر الروماني سينيكا • لقد أدخل راسين على هذا الموضوع ، بالمقارنة مع معالجته عند الاقدمين ، تعديلات كثيرة نزولا عند مواضعات عصره ، والذوق السائد فيه • فأول تغيير أجراه أنه لم يجعل هيبوليت في مركز اهتمام المأساة ، كما فعل يوريبيديس من قبل ، بل اقتفى أثر سينيكا في تسليط الضوء على فيدر بالدرجة الاولى ، ومن هنا جاء عنوان المأساة أيضاً • عدا ذلك فقد أجرى تعديلا على شخصية هيبوليت • ففي مسرحية يوريبيديس يرفض هيبوليت حب فيدر ، زوجة أبيه ، وذلك نزولاً عند القسم الذي قطعه على نفسه أمام الربة ارتميس إلهة البتولة ، ولم يعترف بسلطان أفروديت ربة الحب الحسي • مثل هذا التصرف يجلب عليه غضب الاخيرة التي تعد مسؤولة عن نهايته المأساوية •

أما راسين فقد أبعد عن مسرحيته كل الأساس الميثولوجي لموضوعها ، باستثناء تدخل نبتون في النهاية حيث يصرع هيبوليت نزولا عند توسلات والده تيزيه • لقد وجد راسين تفسير يوريبيديس لسلوك بطله هيبوليت

باطلا» ، ولذلك فقد رفض أن يصوره من أنصار البتولة ، وفي موقفه هـذا ، يراعي راسين الذوق السائد والاعتقاد السائد أيضاً بين الحاشية الارستقراطية في قصر فرسال ، التي ستجد سلوك هيبوليت غير مفهوم ، ولوجدته أقرب الى السلوك الملهاوي • وهكذا فقد عزا راسين عدم استجابة هيبوليت لمشاعر امرأة أبيه الى حبه ، لفتاة أخرى لا وجود لها في أعمال الاقدمين ، هي الأميرة الاثينية أريسيا ، ابنة عدو تيزيه اللدود • ولقد أوضح راسين في مقدمته التي وضعها لهذه المسرحية أنه أراد أن يخص هيبوليت « بنقطة ضعف معينة كفيلة بأن تظهره ، في نظر والده ، مذنباً بشكل أو بآخر » •

وإذا كان راسين قد قرر أن يخص هيبوليت بشيء من الذنب الذي وجده ضرورياً ، فقد قرر ، بالعكس من ذلك ، أن يعمد خلال تصوير فيدر الى إضعاف ذلك الانطباع المنفر الذي يتركه في نفس المشاهد إفتراؤها على هيبوليت ، وبرر راسين ذلك بقوله : « لقد وجدت أن في الافتراء شيئاً ما دنيئاً الى حد بعيد ، وشريراً الى حد يتعذر معه أن يوضع على لسان شخصية ملكية خصت ، فيما عدا ذلك بمشاعر تدل كلها على العفة والنبل • إن مثل هذه الدناءة بدت في نظري أليق بشخصية المربية التي ينتظر منها أن تتصف بميول أكثر وضاعة ••• » • إن مثل هذا التدقيق تجاه « الشخصية الملكية » لفيدر تفضح خضوع أعمال راسين الابداعية للمعايير الطبقية للمذهب الكلاسيكي الفرنسي •

ان الافتراء نفسه ضد هيبوليت ظهر عند راسين ملطفاً أيضاً بالمقارنة معه عند الاقدمين • فعند كل من يوريبيديس وسينيكا يتهم هيبوليت أنه اغتصب فيدر قسراً ، أما عند راسين فيكتفي باتهام هيبوليت بنيته في إقتراف عمل الاغتصاب • ويوضح راسين مثل هذا التغيير برغبته « في تجنيب تيزيه العار الكفيل بجعله أقل جاذبية في نظر المشاهدين » • وبالفعل ، فان الزوج

المخدوع كان يعده المشاهدون المسرحيون ، في فرنسا خلال القرن السابع عشر ، نموذجاً ملهاوياً وليس مأساوياً .

أما التغيير الحقيقي الذي أجراه راسين على الموضوع القديم فيخص صورة فيدر التي أظهر أصالته من خلال تصويرها ، والتي هيمنت على مسرحيته . إن فيدر عند راسين قليلة الشبه بفيدر عند الاقدمين التي تتعرف عليها عندهم ضحية سلبية لمكائد أفروديت التي استخدمتها لتصفية حساباتها مع ارتميس وعابدها هيبوليت . ان هوى فيدر القديمة كان نتيجة وسوسة شيطانية ، أقرب الى كونه جنون هوى مدنس تصعب مقاومته . ولذلك عندما يرفض هيبوليت الاستجابة لها تقرر الانتحار بعد أن تركت رسالة لزوجها تيزيه تتهم فيها هيبوليت .

راسين يقتفي في تصويره لفيدر أثر سينيكا أكثر من اقتفائه لأثر يوربيديس . إنه يجعل فيدر تشهد مصرع هيبوليت . وهذا عين ما فعله سينيكا ، لتكشف بنفسها أمام زوجها عن جريمتها ، وذلك قبل أن تقدم على الانتحار . ومع ذلك فاننا نتعرف على فيدر عند سينيكا أقل حياء وأكثر نزوانية ، أما راسين فقد لطف كثيراً من هذا الجانب ، بل على العكس، حمل بطلته على أن تخوض صراعاً مريراً ضد ذلك الهوى الآثم الذي رمتها به الآلهة ، والذي تعجز عن مقاومته رغم كل الجهود التي بذلتها .

إن فيدر راسين ما كانت لتكاشف هيبوليت بحبها له ، لولا أنها سمعت بالخبر الكاذب الذي يتعلق بموت تيزيه : عندما وصلها هذا الخبر عدّت نفسها حرة ، ولم يبد هواها آثماً في نظرها . في مثل هذا الموقف تكاشف هيبوليت الذي يردها . على أثر ذلك تسمع بعودة تيزيه . وفي مثل هذا الجو من الرعب الشديد على نفسها ، وشرفها ، وابنها ، تستسلم لنصائح مربيتها إينون ، وتأذن لها أن تفتري على هيبوليت ، أما هي فقد اكتفت بتأييد

هذا الافتراء بالصمت ، مما دفع تيزيه الى استنزال اللعنات على ولده • ومع ذلك فسرعان ما أحست فيدر بتأنيب الضمير ، فدفعها خوفها على حياة هيبوليت الى أن تقرر تبرئة ساحته ، باعترافها لزوجها بذنبها ، ولكنها في هذه اللحظة تعرف بحب هيبوليت لأريسيا ، فتشتعل في صدرها نار الغيرة من منافستها والحقد عليها • وبتأثير مشاعر الغيرة تفقد زمام السيطرة على نفسها وتصل بها مشاعر الحب المدمرة الى أقصى درجات الجنون • إن هذا المشهد في المأساة ، (المشهد السادس ، الفصل الرابع) هو من إبتكار راسين تماماً ، ويعد واحداً من أروع المشاهد من حيث كشفه عن سايكولوجية المرأة • وفي نهاية هذا المشهد تصب فيدر ، وهي في مثل هذه الحالة من الجنون ، غضبها ونقمتها على مرضعتها اينون ، التي تحملها مسؤولية شقائها فتطردها مشيعة بلعناتها • وفي نهاية المسرحية تعود الى رشدها فتقرر الانتحار بتناول السم بعد أن اعترفت لزوجها بالحقيقة كلها •

وفي المقدمة التي كتبها راسين لمسرحية « فيدر » ، يشير المؤلف الى الطابع التربوي لهذه المأساة حيث « ينظر الى مجرد التفكير بالأثم على أنه الاثم ذاته ، إن مشاعر الحب ينظر اليها على أنها مظاهر حقيقية للخور والضعف ، أما الاهواء والنزوات فتصور فقط من أجل الكشف عن قوتها التدميرية التي تنطوي عليها ، أما العار فقد صور بدرجة من القوة والوضوح بحيث تجعل الآخرين يرهبونه وينفرون من قبحه » • لقد استغل عرض مسرحية « فيدر » من قبل أعداء راسين لشن حملة ظالمة ضده • فقد رأى فيها كثيرون منهم دفاعاً شعرياً من نوعه عن الزنا وعن الحب المحرم ، بينما خص راسين بطلته بوعيها لطبيعة الاثم الذي تتسم به مشاعرها ، وحاول أن يبين كيف أن الغواية عندما تسيطر على روح المرأة تجبرها على الزلل والشطط • لم تتلق مسرحية « فيدر » الهجوم من جانب أعداء راسين داخل الوسط الأدبي فحسب ، بل تجاوز ذلك الى الوسط الديني أيضاً بطائفتيه :

اليسوعية واليانسينية . غير أنه بعد ان اعتزل راسين نشاطه المسرحي،والأدبي بصورة عامة بادىء الامر ، وعاد الى أحضان المذهب الينسيني بعد مغادرته له، اعترف قادة هذا المذهب على لسان آرنو ان « فيدر » مسرحية تنسجم تماماً مع التعاليم الينسينية بخصوص ضعف الطبيعة البشرية العاجزة عن مقاومة نوازع الاثم الكامنة فيها ما لم يمن الله عليها بفضل الهداية . وهكذا فقد رأى آرنو في فيدر تلك « المسيحية التي لم تشملها الرحمة الربانية » .

إن عزوف راسين عن الكتابة للمسرح لم يؤد به الى قطع صلته بالبلاط. على العكس ، فقد أصبحت صلة راسين الآن أقوى بكثير ، ذلك أنه أصبح الآن يطابق بين « خدمة الرب » و « خدمة أكثر الملوك اتصافاً بالمسيحية » .

وعلى الرغم من العهد الذي قطعه راسين على نفسه بألا يكتب للمسرح فقد خطط لكتابة عدد من المسرحيات التي تخلو من الموضوعات المتعلقة بالحب . ثم كتب عدداً من الأعمال الشعرية الصالحة للتلحين الموسيقي .وفي عام ١٦٨٨ فاجأ راسين الوسط المسرحي بالعودة الى الكتابة للمسرح حيث بدأ ، نزولاً عند رغبة المدام دي مانتون ، بكتابة مسرحية تستمد موضوعها من الكتاب المقدس ، ويخص بها معهد سان سير الذي يقوم على تربية بنات النبلاء الفقراء تحت اشراف مدام دي مانتون نفسها . وهكذا كانت «استير» (١٦٨٩) ، هذه الدرامة الشعرية ذات الفصول الثلاثة ، تقف وحيدة بين إرث راسين الأدبي ، من حيث خصائصها الصنفية التي تميزها تماماً من المأساة الكلاسيكية (الفصول الثلاثة ، والمجموعة الغنائية ، وخرق وحدتي المكان والزمان ، والنهاية السعيدة) . لقد كانت مسرحية « استير » أول محاولة يبذلها راسين لمعالجة موضوع سياسي ديني ، ولذلك لم يكن مقدراً لها أن تكشف عن كامل الموهبة الشعرية لراسين في هذا الاتجاه . ومع ذلك فان النجاح الذي حققته هذه المسرحية فاق كل توقعات راسين ، وهكذا تشجع الشاعر على العودة الى معالجة موضوع سياسي ديني مستمد من الكتاب

المقدس أيضاً . لقد توجت جهود راسين بكتابة مأساة « أتالي » (١٦٩١ "Athalie") التي عدّت واحدة من أقوى وأعمق ما كتبه راسين من مسرحيات . ومع أن هذه المسرحية أريد لها أن تعرض من قبل طالبات معهد سان سير ، إلا أن ذلك لم يتحقق . لقد قابل البلاط هذه المأساة بفتور ، أما رجال الدين فقد قابلوها بالعداء . عرضت هذه المأساة عرضاً خاصاً في دار مدام دي ماتنون ، من دون ديكور ، ولا أزياء ، أما على المسرح الاعتيادي فلم تعرض إلا عام ١٧١٦ ، أي بعد أن توفي لويس الرابع عشر . لقد خلق راسين من المادة التي استقاها من الكتاب المقدس ، مأساة سياسية وطنية كبيرة اتسعت أبعادها لتشمل عرضاً نقدياً حاداً للتصادمات التأريخية التي عانت منها فرنسا في أواخر القرن السابع عشر .

وبعد أن استطاع راسين أن يذلل نزعة التكتم والعزلة الفردية التي ميزت أبطال مآسيه في « مرحلته الاسلوبية الاولى » ، أسبغ الآن على شخصيات « أتالي » نغمة سياسية واضحة وهو يصورهم ممثلين لقوى اجتماعية متصارعة . في هذه المسرحية ، يعمد راسين ، لأول مرة في تأريخ المأساة الفرنسية الى أن يصور إطاحة الشعب بالملك الشرير واعدامه ، تصويراً ينم عن لمسات ايجابية .

إن فضح البلاط ، والدفاع عن الشعب ، والمطالبة بأن يذعن القياصرة لحكم القانون ، والفحوى الكفاحي الذي يسود المأساة بأكملها ـ كل ذلك يقوم دليلاً على التنامي الكبير في نزعة المعارضة عند راسين خلال الاعوام العشرة الاخيرة من حياته . ان السلطة القيصرية تصبح في نظره مصدراً للآثام والجرائم التي تبدو وكأنها ارتبطت بما يمت للمقام القيصري بوثاق مصيري . إن هذا النوع من سوء الظن تجاه السلطة الملكية ، الى جانب عدد من سمات التجديد الاخرى في مأساة « أتالي » ، تخرج بهذه المسرحية خارج حدود المأساة الكلاسيكية في القرن السابع عشر ، وتجعل منها رائدة للمأساة

التنويرية التي ظهرت خلال القرن الثامن عشر التي استعارت الشيء الكثير من الميول التي جرى تأكيدها في « أتالي ».

ان « الأغاني الدينية » لراسين تقف منفـردة في الأدب الفرنسي لذلك العصر ، هذا الادب الذي لم يعرف تقريباً الشعر الغنائي الذاتي . انها تعد بشيراً مبكراً من نوعه غير مألوف ، للشعر الغنائي الرومانتيكي الذي فضل تصوير اضطراب المشاعر وهيجانها ، والتنافر داخل روح الشاعر .

وقبل وفاة راسين في الحادي والعشرين من نيسان عام ١٦٩٩ على أثر اصابته بمرض عضال ، كانت علاقته بالبلاط ، وبالملك لويس الرابع عشر قد أصابها فتور شديد . ولقـد أعطى مؤرخو الأدب أسباباً متباينة لهـذه الظـاهرة .

ثامناً ـ الملامح الاساسية

في أدب راسين

على الرغم من التباين الواضح بين أعمال راسين الأدبية المنتمية الى مرحلته الأسلوبية الاولى وأعماله الأدبية المنتمية الى مرحلته الاسلوبية الثانية ، فالمختصون لا يجدون صعوبة في ملاحظة وحدة المنطلقات الابداعية التي تحدد الملامح الفنية المتميزة عند راسين بوصفه شاعراً كبيراً من شعراء المذهب الكلاسيكي الفرنسي .

ويعد حب البساطة ومطابقة الحقيقة واحداً من أهم المبادىء الاساسية لابداع راسين ، مقابل الميل عند كورني نحو ما هو مستحيل وخارق للعادة . فاذا كان كورني قد أعلن ان « الصنف الرائع للمأساة يجب ألا يكون مطابقاً للحقيقة » ، أعلن راسين بعكس ذلك ، أن « ما يطابق الحقيقة وحده هو الذي يثيرنا في المأساة » . لقد أعلن راسين ، في معرض جدله مع أولئك النقاد الذين قالوا بأن « البساطة علامة نقص في القدرة على الابتكار » ، أن « هؤلاء النقاد لا يعلمون أن العكس هو الصحيح ، وان الابتكار كله يأتي من القدرة على أن تعمل شيئاً مهما من لا شيء تقريباً ، وان التراكم الكبير للحوادث كان دائماً هدف الشعراء الذين لا يجدون في مواهبهم ما يكفي من القوة والغنى لاثارة اهتمام المشاهدين ، طوال فصول خمسة ، بحدث بسيط تدعمه أهواء قوية ، ومشاعر رائعة ، وعبارات رشيقة » .

قال راسين أيضاً ، وهو ينطلق من مثل هذا الفهم للمأساة ، إن فعل المأساة يجب « ألا يثقل بالحوادث الكثيرة » ، وأنه يجب أن يوضع بسهولة ويسر في حدود الوحدات الثلاث . وبخلاف كورني ، فان راسين لم يظهر ضيقه أبداً بهذه الوحدات ، وذلك لانها جاءت منسجمة مع ميله الى تركيز الفعل الى الحد الأقصى ، والى ضغط أطره الزمانية والمكانية ، وذلك بغية تركيز

كل الانتباه على الانسان الذي يتصرف داخل هذه الأطر ، وعلى الكشف عن عالمه الداخلي . إن طبيعة موهبة راسين نفسها ، وولعه بعرض عالمه النفسي عرضاً تحليلياً جعلا منه أديباً كلاسيكياً نموذجيا كشف بالتجربة العملية عن تلك الامكانيات الابداعية الضخمة التي انطوى عليها قانون المذهب الكلاسيكي . ومع ذلك فقد كان غريباً على راسين ذلك النوع من العلاقة المتحذلقة بالقواعد ، وأنه تجنبها بكل بساطة في تلك الحالات عندما تطلب منه ذلك موضوع العمل نفسه ، أو مهمات ذات طابع اخراجي صرف .

إن استيعاب راسين للارث العتيق (إغريقي وروماني) لعب دوراً كبيراً في تكوين الثقافة الأدبية عند راسين . لقد تعلم عند المؤلفين القدامى ذلك النوع من البحث عن الانسجام الحياتي الذي ساعده على تأكيد الفكرة الانسانية في حب الناس المدعوم بالعقل ، والذي فرض انتصاره على العالم القاتم للشهوات الانانية والمنافع المادية . وعلى الرغم من أن راسين طابق بين حلمه حول الانسجام العتيق والاشكال المناقضة له في جوهر ، الخاصة بالثقافة البلاطية الفرنسية خلال القرن السابع عشر ، فان الفن العتيق بالذات هو الذي أغنى شعره بكل ذلك المركب من الأفكار والصور الانسانية ، هذا المركب الذي يؤلف الجزء الأثمن والأقوى والابقى من إرثه الابداعي . لقد كان راسين إنسانياً عظيماً ينتمي الى تقاليد عصر النهضة ، كتب عليه العمل في عصر لم يكن مواتياً لتطوير هذه التقاليد تطويراً مثمراً . ولهذا السبب فقد عانى راسين اما من عدم فهمه تماماً ، واما من فهمه فهماً مشوهاً على أنه ممثل للثقافة الارستقراطية المتأنقة الخاصة ببلاط فرسال . هنا بالذات يتعين علينا البحث عن سبب مأساة راسين الابداعية ، الذي اضطهده معاصروه ، والذي اضطر الى الصمت وهو في قمة ازدهار مهارته وأستاذيته الأدبية .

لقد خضع الموقف من إرث راسين الى طبيعة الصراع الادبي والفكري ، واتجاه هذا الصراع سواء داخل فرنسا وخارجها . إن خلفاء راسين المباشرين

فهموا أدبه فهماً أحادي الجانب ، على أنه ممثل نموذجي للمأساة الكلاسيكية البلاطية ، حاول أن يضفي الكمال على الأمراء والارستقراطيين الفرنسيين الذين كانوا يتخفون وراء أسماء عتيقة (إغريقية ورومانية) ، وذلك على الرغم من أن راسين لم يعن أبداً باضفاء مثل هذا الكمال على أبطاله . إن فهم راسين بوصفه شاعر البلاط في عهد لويس الرابع عشر جعلت منه حجة في نظر جميع رجال الحاشية في انجلترا ، والمانيا ، وايطاليا . ومع ذلك ، يلاحظ في الوقت نفسه خط آخر في فهم إرث راسين ، يتسم بمقدار أكبر من الصدق والعمق ، وهذا الخط لا يستهدي بمآسي « أسلوب المرحلة الاولى » في إبداع الشاعر ، بقدر استرشاده بمأساة « أتالي » . يعد فولتير نموذجاً لمثل هذا التناول الاخير لارث راسين ، فقد اعتمد على « أتالي » ، (وفي حدود معينة ، على «بايزيد») ، في بداياته التجديدية في ميدان المأساة الكلاسيكية .

لقد عانى إرث راسين مثل هذه الازدواجية في أقطار أوربية أخرى ،منها انجلترا ، والمانيا ، وروسيا ، على سبيل المثال . كما عانى من سوء فهم من جانب الرومانتيكيين ، بما فيهم الرومانتيكيون الفرنسيون .

تاسعا ـ موليير والملهاة الكلاسيكية الجديدة

يعد موليير مؤسس فن الملهاة الكلاسيكية الجديدة ، مثلما يعد كورني مؤسس فن المأساة الجديدة • وإذا كان راسين هو الذي أعطى السمات النهائية لفن المأساة ، فمن الصعب أن نجد بين كتاب الملهاة من استطاع أن يقاسم موليير فضل تأسيس هذا الفن الأدبي والمسرحي وإنضاجه • إنه هو وحده الذي نهض بعبء خلق الملهاة الكلاسيكية الجديدة الحقيقية ، المفعمة بالحيوية ، والطافحة بالمرح ، والمتفجرة بنزعة حب الحياة ، وبالفكاهة السليمة التي عرف بها العامة من الناس ، ولكنها في الوقت نفسه ملهاة عميقة جداً ، مشبعة بمضمون فلسفي كبير ، وتقف في مقدمة الأفكار الأكثر تقدمية في عصرها •

اسم موليير الحقيقي هو جان بابتيست بوكلين (١٦٢٢ـ١٦٧٣) (Jean-Baptiste Poquelin) أما موليير فهو اسم الشهرة الذي عرف به • ينتمي موليير الى عائلة بورجوازية حرفية ، امتهنت حرفة النجادة طوال قرون عدة • انتقل جد موليير الى باريس في أواخر القرن السادس عشر • افتتح ورشة للنجادة ، وازدهرت أعماله حتى تمكن أن يشتري وظيفة منجد البلاط ، التي جلبت له لقب « الخادم الملكي » (Vale de chamber du roi) فقادته ليكون واحداً من حشم القصر •

أظهر موليير ميلا للمسرح منذ مرحلة مبكرة في حياته • لقد أخذ على عاتقه ، بالدرجة الاولى ، استيعاب التقنية التقليدية الملهاوية التي تميل الى التسلية والاضحاك • ومع ذلك فعلى الرغم من كل ما يمكن أن ينسب الى أعماله المبكرة من سذاجة وبدائية ، إلا أنها تميزت مع ذلك من كل أعمال كتّاب الملهاة الفرنسية التي سبقته وعاصرته ، بتفوقها عليها بعدد كبير من السمات • فقد جلبت انتباه المعاصرين بقوة عنصرها الملهاوي ، وببهجة

إحساسها بالحياة ، وبحيويتها . لقد كشف حسه الملهاوي ، منـذ الخطوات الاولى في ميدان المسرح ، عن طبيعته الشعبية . إن حماسته الصدامية ،وعدم محاباته لعلية القوم ، وقدرته على التقاط وإبراز الملامح المثيرة للضحك للناس من مختلف المراتب والمهن ، كل ذلك هيـأ موليير ليكون في المسـتقبل ذلك المؤلف الملهاوي الهجائي الذي ترك لنا أروع النماذج الأدبية في هذا الميدان.

تعد ملهاة « المتهور ، أو كل شيء في غير محله » (١٦٥٥) أول مسرحية أدبية يكتبها موليير . أما ماسكاريـل فيتميز بين شخصيات الملهـاة بحـدة الذكاء ، وخفة الحركة ، وقوة المراس ، وبدهاء لا ينضب ، إنه يتفوق كثيراً على سيده السيء الحظ الذي يشكو من نقص في الادراك . لقد خدم هذا السيد عن طيب خاطر ، وليس بدافع الخوف ، وان لم يخل سلوكه تجاهه من ممازحة . وهكذا فقد لجأ موليير منذ الخطوات الاولى الى تصـوير إنسان من عامة الشعب ، وكان يكرر عودته مراراً الى هذا النموذج في ملاهيه المقبلة التي أدخل اليها خيطاً من روح الفكاهة الشعبية الحقيقية .

بعد ذلك قدم موليير مسرحيته الأدبية الأخرى « خصـام المحـبين » (١٦٥٦) . ان معالجة موليير الناجحة لنفسية المحبين أدخل الى الحكـاية المبتذلة التي اقتبسها لهذه المسرحية عنصراً نفسياً واقعياً واضحاً . ومما أضفى على هذا العنصر مقداراً إضافياً من القوة ، هو أن قلق المحبين واضطرابهم يقـدم هنا على مستويين : على مستوى السـادة من ناحية ، وعلى مستوى الخدم ، من الناحية الأخرى . ومع أن تقديم الحكاية من هذا النـوع على مستويين لم يكن من إبتكار موليير ، وأنه كان شائعاً في الملهـاة الاسبانية في عصر موليير ، إلا أن التعارض بين هذين النمطين من الحب ، كان يقصد منه البحث عن مواقف مثيرة للضحك على المسـرح الاسباني ، أما موليير فقـد ضمن هذا التعارض الساخر Parody قيمة احتماعية ملموسة من الحيـاة اليومية . فالسادة يختصمون ويتصالحون بصورة مختلفة تماماً عنهـا عنـد

الخدم ، وهكذا ينجح موليير في الكشف بمهارة عن الاساس الاجتماعي الذي يستند اليه سلوك كل من الفريقين . هنا يكشف موليير عن قوة الملاحظة ، وعن خبرة واسعة بحياة الشعب المعاشية .

إن نجاح « المتهور » و « خصام المحبين » جعلت فرقة موليير المسرحية في مقدمة فرق الاقاليم . لقد حمل هذا النجاح موليير على التفكير بمحاولة العودة الى باريس . ولقد باشر موليير مساعيه من أجل أن توجه اليه دعوة للمجيء الى العاصمة ، وافتتاح أحد عروضه المسرحية في البلاط . ولقد تكللت هذه المساعي بالنجاح ، واستطاعت فرقة موليير أن تقدم في الرابع عشر من تشرين الاول عام ١٦٥٨ أول عروضها أمام حاشية البلاط . ونظراً لغيابه مثل هذه الموضوعات من برامج العروض المسرحية في باريس ، وللنجاح الذي حققه موليير لا سيما في « الطبيب العاشق » مؤلفاً وممثلا ، فقد قرر الملك أن يبقى موليير وفرقته المسرحية في باريس ، وأمر بأن يتاح لهم تقديم أعمالهم على المسرح التابع للبلاط بالتناوب مع الفرقة الكوميدية الايطالية .

اكتفى موليير ، خلال العام الاول من عودته الى باريس ، بتقديم مسرحيات قديمة ، ولكنه بعد أن تعرف على الوسط الجديد بصورة جيدة ، وبعد أن أمن لنفسه دعم الشخصيات الناقدة ، تقدم بمسرحيته الجديدة « المتحذلقات المضحكات » (١٦٥٩) . لقد كانت هذه المسرحية ذات طبيعة هجائية وموضوع حيوي جداً .

لم يكن موليير أول كاتب يهاجم أبطالاً وبطلات متحذلقين من الصالونات الباريسية . لقد سبقه الى معالجة هذا الموضوع عدد من الادباء . إلا أن كل الذين سبقوه لم يهاجموا نزعة التحذلق Preciosity ، بقدر ما هاجموا الولع بها الذي بدا مضحكاً . أما موليير فقد قرر في هذه المسرحية أن يهاجم جوهر الجمالية aesthetics الطائفية المتحذلقة التي تعمل على تشويه

« الطبيعة » ، وتتعارض مع العقل السليم . لقد صور بمهارة فائقة مختلف جوانب نزعة الحذلقة ، بوصفها اتجاهاً ارستقراطياً تبنته الصالونات الأدبية والاجتماعية في فرنسا على حد سواء . لم يكتف موليير بذلك ، كان أول من أضاف انتقاد نزعة الحذلقة ، الموضوع المفضل لديه الخاص بالحب،والزواج، وتنظيم الحياة العائلية . إن بطلاته يعربن هنا عن احتجاجهن ضد الكآبة التي تخيم على الحياة العائلية داخل طبقة البورجوازية الصغيرة ، وضدالنظرة السائدة داخل هذا الوسط ، الى الزواج على أنه صفقة تعقد بين والد الفتاة والخاطب بمعزل عن رأي الفتاة ورغبتها . ويبين موليير هنا كيف أن الكآبة القاتلة والتفاهة التي تسيطر على حياة الوسط البورجوازي ، هي التي تدفع الفتيات من هذا الوسط باتجاه نزعة الحذلقة الكفيلة في رأيهن بتحقيق الاحلام التي تداعب خيالهن حول الحياة الرائعة .

عرف عام ١٦٦١ تحولاً واضحاً في نشاط موليير الأدبي باتجاه صنف كوميديا السلوك . إن مشاكل مثل : الحب ، والزواج ، وتربية الاطفال ، وتكوين العائلة البورجوازية التي مست مساً سريعاً في ملاهي موليير السابقة ، تحتل اعتباراً من هذا العام في مسرحية «مدرسة الازواج » مكان الصدارة وتحظى ليس فقط بالنقد والرفض ، بل تسلط عليها أضواء ايجابية أيضاً . ان مسرحية « مدرسة الازواج » هي أول مسرحية يكتبها موليير لمعالجة مشكلة . ولهذا نجد المؤلف يقابل فيها بين عالمين ووجهتي نظر متعارضتين : عالم قروسطي متخلف ، وعالم جديد متنور وإنساني .

سغاناريل يمثل العالم القديم . إنه ينتصر لكل ما هو قديم ، ويكره كل ما هو جديد في الحياة البورجوازية . إنه يدافع بحماسة عن الاساليب القديمة في التربية المستندة الى القسوة ، والعنف ، والاكراه ، وحصر السلطة برأس العائلة . إنه يمنع إزابيل ، التي يرعاها ويشرف على تربيتها ويعدها لتكون زوجته في المستقبل ، يمنعها من إرتداء ملابس من الطراز الحديث،وأن تتعرف

على أبناء جيلها ، وان تظهر اهتماماً بأي شيء عدا ما يتعلق منها بادارةشؤون المنزل . يقابله آريست الذي ينظر الى الاشياء من خلال منظار حديث تماماً. إنه يدافع عن الحرية الشخصية ، وعن الاستقلال الذاتي فيما يخص المسائل المتعلقة بالمشاعر ، متسامح مع ربيبته ليونور ، ويدافع بحرارة عن الطرائق الحديثة في تربية النساء .

إن هذه الملهاة تأخذ على عاتقها ، بالدرجة الاولى ، تأكيد الاخلاقية ذات النزعة الانسانية ، المستندة الى الايمان بطيبة الطبيعة البشرية ،والى الاعتراف بقدرة الغرائز وجدارتها بتوجيه السلوك البشري . إن الملهاة تتحول في يد موليير الى سلاح يستخدمه في كفاحه الايديولوجي ، ويكشف عن الجوانب الرجعية في الحياة الفرنسية خلال القرن السابع عشر .

وبما يتناسب وتعميق موليير للقيمة الايديولوجية في أعماله الجديدة كان يبتعد عن التخطيط الساذج لمهازله (Farces) القديمة ، ويقترب أكثر من ايجاد شكل للملهاة أكثر دقة ، وأغنى مضموناً . إن قانون الابداع الخاص بالنزعة الكلاسيكية الجديدة ، هو الذي أوحى له بمثل هذا الشكل . وإذا كان موليير في أعماله السابقة ما يزال بعيداً عن المذهب الكلاسيكي ، فانه أظهر ، ابتداء من « مدرسة الازواج » ، ميلاً واضحاً وقوياً فيهذا الاتجاه .

إن التفات موليير نحو المذهب doctrine الكلاسيكي لم يضعف ، في رأي عدد من المعنيين بأدب موليير ، من النزعة الشعبية في أعمال موليير الابداعية . إن مثل التحرر من الاكراه ، وعفوية المشاعر وطبيعتها ،والنزعة الانسانية والعقل السليم ، هذه المثل التي دافع عنها موليير في « مدرسة الازواج » وفي ملاهيه التي أعقبتها ، ما كان بامكانه أن يعثر عليها ، في الواقع ، إلا بين أوساط الشعب . هناك بالضبط استطاع أن يتحقق الزواج القائم على الحب ، وان تقوم العلاقات الطبيعية بين الزوجات والازواج ،وبين الابناء ووالديهم .

٣

لقد لقيت مسرحية « مدرسة الازواج » من معاصري موليير التقدير الذي تستحقه • وفي مدة لاحقة كتب فولتير عنها قائلا : « لو أن موليير لم يكتب عملاً غيرها ، لاستطاع أن يشتهر وأن يذيع صيته بوصفه مؤلفاً ملهاوياً رائعاً » •

بعد النجاح الذي حققه موليير في مسرحية « مدرسة الازواج » الذي تعزز بعرض مسرحية « المزعجون » ، قدم موليير عام ١٦٦٢ مسرحيته الجديدة « مدرسة الزوجات » ، هذه الملهاة التي لعبت في تاريخ إبداع موليير دوراً بارزاً : لقد حقق عرض هذه المسرحية أضخم نجاح لموليير أثار جدلا صاخباً ، وتشابك فيه حسد منافسي موليير بين كتاب الدراما والمشتغلين في النشاط المسرحي ، مع الصراع الايديولوجي الذي خاضته الارستقراطية المحافظة ضده •

وإذا كان مضمون هذه المسرحية يأتي تأكيداً وتعميقاً للمضمون الفكري والاخلاقي الذي تناولته المسرحية السابقة ، فان « مدرسة الزوجات » تتميز من زاوية الشكل باقتراب موليير من المذهب الكلاسيكي بدرجة أكبر مما فعله في ملهاة « مدرسة الازواج » ، وملهاة « المزعجون » • ومما له أهمية بارزة في هذا الصدد أن « مدرسة الزوجات » تتكون من خمسة فصول،ولقد اقتضى العرف النقدي خلال القرن السابع عشر، أن المسرحية ، من أجل أن يعترف بـ « صحتها » يجب أن تكون شعرية ، وأن تتألف من خمسة فصول• ولهذا السبب فقد استطاع موليير بعد « مدرسة الزوجات » أن يخرج نهائياً من صنف مؤلفي المهازل الذي نسبه اليه أعداؤه • ولقد تدخل بوالو نفسه في الجدل الذي ثار بمناسبة عرض مسرحية « مدرسة الزوجات » ، وذلك في الأبيات الآتية :

لقد حاول حشد من الحساد المتعجرفين
أن يتجرؤوا على نقد واحدة من

أحسن مسرحياتك ، ومع ذلك
فان مسرحيتك الرائعة ستمتع
الأجيال المقبلة ، جيلاً بعد جيل .
لقد استطعت أن تعظ بكل ما هو نافع ،
وأن تتكهن بالحقيقة .
الأخلاق عندك في خدمة الجميع .
كل شيء فيها رائع ، كل شيء معقول
وان الكلمة في فم بهلول هي في الأغلب
محاضرة علمية ثمينة .

في هذا التقريظ يسلط بوالو الضوء ، بصورة خاصة ، على اللمسات الفلسفية في ملاهي موليير ، هذه اللمسات التي لا تتعارض مع سمتها الترفيهية العامة . وبالفعل ، يتفق المختصون بأدب موليير على أنه أعمق فكراً ، وأكثر فلسفة بين جميع أدباء القرن السابع عشر الفرنسيين ، حتى أن معارفه المقربين كانوا يسمونه « المتأمل » (Contemplateur) . لقد كان لا يمل من مراقبة الناس والحياة ، كما كان يريد من الحياة ، المنعكسة على صفحات ملاهيه ، أن تبرهن على صحة آرائه ذات النزعة الانسانية ، وفاضحة في الوقت نفسه كل ما من شأنه أن يشوه الطبيعة والحقيقة . إن الصدق العميق والحيادية عند موليير هي التي أسبغت على نقده الاجتماعي غلالة من الحدة والاقناع .

إذا كانت أعمال موليير قد قوبلت منذ البداية بالحماسة والترحيب اللذين أعرب عنهما إناس من مختلف الاوساط الاجتماعية والثقافية ، ومنهم بوالو ، فان فئة أخرى من الناس ، من أوساط مختلفة اجتماعية وثقافية ، أعربت عن موقف مغاير من أعمال موليير . فقد اتهمه هؤلاء بالسرقة ، وبضعف التأليف ،

وزعموا بأن ملاهيه عاجزة عن إرضاء ذوي الخبرة ، وانها تحقق نجاحاً بين « الدهماء » .

لقد رد موليير على خصومه بملهاة جديدة وظفها لتسفيه آراء خصومه والسخرية منهم على خشبة المسرح . وكانت هذه المسرحية بعنوان « نقد مدرسة الزوجات » (١٦٦٣) .والى جانب ذلك ، حرص موليير على تأكيد حقوقه بوصفه شاعراً ملهاوياً ، مفنداً في الوقت نفسه الرأي الدارج بشأن صعوبة فن المأساة وأهميته .

المأساة ، في رأي موليير ، تصور الابطال ، أما الملهاة فتصور الناس الاعتياديين . إن كتابة المأساة أسهل من كتابة الملهاة ، ذلك لأن أبطالها « هم لوحات يحدد الشاعر أبعادها النهائية حسب هواه ، ولذلك فلا يبحث أحد فيها عن المشابهة . إن كل ما تحتاجه هو مواصلة الركض وراء تحليق مخيلتك التي تنسى ، في الغالب ، الحقيقة ، مفضلة عليها العجيب » . أما مع الملهاة فالأمر مختلف تماماً ، ذلك « أنك ، وأنت تصور الناس ، إنما تأخذ من الطبيعة . إن صورهم يجب أن تكون مماثلة لأصولها ، وان جهودك ستذهب سدى ما لم يتعرف الآخرون فيها على عصرك » . ويمكن التدليل على أن كتابة الملهاة أصعب من كتابة المأساة ، في الأقل « لأنه ليس من المهمات السهلة أن تحمل أناساً محترمين أن يضحكوا » .

لقد أكد موليير أصالته لا من خلال دفاعه عن استقلاله عن رأي أعدائه ومتطلباتهم فحسب ، بل كذلك من خلال إعلانه حرصه على الاستقلال عن وصاية أرسطو وهوراس . فبعد أن وجه موليير ضربة قوية الى ادعاء المأساة الاولوية ، هاجم أيضاً الفصل الطبقي بين الاصناف من جانب قوانين المذهب الكلاسيكي ، أتبع ذلك هجوماً آخر ضد قاعدة أساسية أخرى من قواعد المذهب الكلاسيكي ــ أعني النظرية الشهيرة الخاصة بـ « الوحدات الثلاث » .

فبعد أن رفض موليير رفضاً حاسماً نزعة الجمود البادية من خلال التمسك بالمذهب في عناد في هذه المسألة ، هذه النزعة التي نسبت الى أساس « القواعد » مبدأ العقل السليم ، يؤكد موليير « أن العقل السليم نفسه، الذي توصل الى هذا الاستنتاج يوماً ما ، يستطيع بسهولة أن يفعل ذلك الآن بدون حاجة الى مساعدة أرسطو وهوراس » • إنه يعتقد ، شأنه في ذلك شأن كورني وراسين ، أن « أعظم القواعد هو أن تمتع » ، إلا أنه اختلف عنهما بمراعاته لذوق أوساط اجتماعية للمشاهدين أوسع بكثير من تلك التي راعاها كورني وراسين •

إن العطف الذي تمتع به موليير من جانب لويس الرابع عشر الذي قومه تقويماً كبيراً بوصفه شاعراً وممثلاً ملهاوياً نموذجياً ، هذا العطف ساعد في النتيجة على تدعيم صلات موليير بالبلاط الذي بدأ يقدم فيه مسرحياته منذ عام ١٦٦٤ ، لا سيما في المناسبات البلاطية • ولقد أصبح النشاط البلاطي ممكناً لمثل هذا الشاعر الذي يشعر بانتمائه العميق الى الطبقة الوسطى ،وذلك في ضوء النزعة التوفيقية التي سادت علاقة البورجوازية مع الملكية المطلقة في فرنسا خلال القرن السابع عشر ، هذه النزعة التي عبرت عن ضرورة تأريخية • لقد أظهر موليير ، شأنه شأن أبناء الطبقة الوسطى في فرنسا آنذاك ، ولاءه للملكية ، وذلك لانه رأى فيها الشكل المعقول الوحيد للسلطة في الدولة التي تستطيع أن تستجيب لمصالح كل الشعب • ولذلك فقد سعى موليير ، في معرض صراعه ضد الفئة الرجعية داخل طبقة النبلاء وضد رجال الدين ، سعى دائماً الى أن يجد عوناً لدى الملك الذي رأى فيه حامياً « لجميع الناس الشرفاء» • لقد كان بلاط لويس الرابع عشر ، في نظر موليير ، مركزاً للثقافة الفرنسية العظيمة ، مركزاً تجتمع فيه الحقيقة ، والعقل ، والذوق السليم ، والفكر الرسمي الرشيد • كان موليير يرى في العمل للبلاط شرفاً، ولذلك فقد كتب لحفلات العروض البلاطية عدداً من أحسن أعماله

المسرحية . ومع ذلك ، فان العمل للبلاط ، هذا العمل الذي كان تعبيراً خاصاً عن نزعة التوفيق بين البورجوازية ونظام الحكم المطلق ، ما كان له إلا أن يضع على عاتق موليير مسؤوليات تتعارض بهذه الدرجة أو تلك مع المهمات الفنية التي كان يريد تحقيقها .

كانت مسرحية « طرطوف » التي عرضت أول مرة عام ١٦٦٤ أمام الملك لويس الرابع عشر ، قد اختفت عن الانظار مع نصها الأدبي . ومع أن موليير قرأ مسرحيته هذه أمام السفير البابوي في فونتنبلو ، وأن الأخير حبذها ووافق عليها ، إلا أن المسرحية ومؤلفها لم يسلما من مهاجمة رجال الدين ، حتى أن أحدهم لم يتورع من وصف موليير في مقال كتبه في نقد المسرحية وتجريحها ، بأنه « شيطان مريد » ، وبأنه « من نوع الأبالسة في جوهره » واتهمه بالكفر والالحاد ، فطالب بانزال أشد العقاب به ، وربما طالب بحرقه حياً « ليكفر بذلك عن جريمته الفظيعة » على حد زعمه . وفي عام ١٦٦٧ عرض موليير صيغة معدلة للمسرحية ، ويعتقد أنه استطاع أن يحصل على إذن بذلك من الملك نفسه . إلا أن رئيس البرلمان استغل غياب الملك عن باريس فأمر بغلق المسرح . ولم تفلح جهود موليير باعادة المسرحية الى الجمهور إلا عام ١٦٦٩ وباذن من الملك نفسه أيضاً . ويعتقد أن المسرحية ظهرت بصيغتها الثالثة والأخيرة . ولقد لاقت المسرحية نجاحاً كبيراً حتى عدّت من أكثر المسرحيات الكلاسيكية ظهوراً على خشبة المسرح .

ملهاة « طرطوف » موجهة ، كما يوحي نصها الحالي ، ضد المنافقين باسم الدين ، والمتاجرين بالتقوى ، والمستغلين الدين للتغرير بانسان بسيط مثل أورغون ، هذا الانسان البورجوازي البسيط ، الذي تحول الى إنسان ممسوس ، وأناني قاس ومتبلد ، يضطهد أطفاله ، والى ألعوبة بيد غشاش ونصاب يحركها كيفما يشاء . إن الملهاة بصيغتها الحالية تسخر من الاستغلال المنافق لأسمى مبادىء الاخلاقية الدينية القائمة على الدعوة الى الزهد، وحب

القريب ، والرحمة ، والقناعة ، والعفة - يستغل كل ذلك لأهداف حقيرة وأنانية .

بين تأريخ عرض النسخة الاولى من ملهاة « طرطوف » عام ١٦٦٤ وعرض نسختها الثالثة المعدلة عام ١٦٦٩ ، ألف موليير عدداً من أكثر ملاهيه هجاء : « دون جوان » ، و « ميزانتروب » ، و « أمفتريون » ، و « جورج جاندن » ، و « البخيل » .

تمتاز ملهاة « دون جوان » (١٦٦٥) في أن مؤلفها موليير أضفى على بطلها السلبي عدداً من السمات الجذابة أيضاً . إن دون جوان هو شاب جميل ، وشجاع ، وجذاب ، وأنيق ، وذكي . إنه أكثر سحراً وجاذبية من كل الدون جوانات السابقين في الأدب ، وان كان في الوقت نفسه آثمهم جميعاً . إن هذا الجمع بين جاذبية المظهر الخارجي ودناءة العالم الداخلي ، يعد سمة مميزة للمعالجة المولييرية لصورة دون جوان . موليير لم يشأ أن يحول دون جوان الى صورة ذهنية تجسد الاثم . إنه لم يتجاهل مظهره الجذاب ، هذا المظهر الذي عرفت به الارستقراطية الفرنسية في زمنه . ولكن موليير أكد ، أنه على الرغم من إتصاف دون جوان بعدد من الملامح والسمات الجذابة ، فان كل هذه الملامح لم تمنعه من أن ينتهك حقوق وكرامة الناس الآخرين . إن موليير وهو ينسب الى دون جوان أفكاراً عميقة ، لا يترك أي فرصة تمر إلا وينتهزها ليفضح على لسان بطله الفاسق ، ذلك العالم الذي ينتمي اليه والذي يتحدث عن آثامه بصراحة فيها الشيء الكثير من الوقاحة . من هذه الزاوية تقترب مسرحية « دون جوان » من الاسلوب الشكسبيري ، وبذلك تتميز بين جميع ملاهي موليير . تتميز صورة دون جوان بالغنى والسعة والحيوية التي لم تكن مألوفة بالنسبة لفن الدراما في المذهب الكلاسيكي . إن دون جوان يتكشف بالتدريج من خلال تطور الفعل فى الملهاة ، بحيث يغتني باستمرار بملامح جديدة كانت جميعها تقريباً من إبتكار موليير .

لقد رأى موليير أن عليه ، وهو يعالج موضوعاً أسبانياً في الأصل ، أن يحافظ أيضاً على عدد من الخصائص التي تميز بها فن الدراما الاسباني ، لا سيما ما يتعلق منها بأساليب بناء الملهاة • من بين الأشياء التي حافظ عليها، تعاقب العناصر المأساوية والملهاوية ، وعدم تقيده بوحدتي المكان والزمان ، الذي يشكل خروجاً على قانون الوحدات الثلاث ، ومن ذلك أيضاً تصويره المباشر لمشاعر شخصيات المسرحية وأفعالها • وبذلك فقد عبر موليير عن ميل طالما أعرب عنه نحو تذليل مبدأ الفصل الصارم بين الانواع ، هذا المبدأ الذي عرف به المذهب الكلاسيكي ، كذلك تذليل التقيد الصارم بالقواعد الجامدة التي لا تقبل بأي تجاوز عليها •

لقد تعرضت مسرحية « دون جوان » الى المنع • ولم تعرض على المسرح إلا عام ١٨٤١ عندما أزيح عن نصها الاصلي غبار النسيان • وبعد أن منعت « دون جوان » أقبل موليير بهمة على مواصلة العمل في كتابة مسرحيته الجديدة « ميزانتروب » (١٦٦٦) • ويلاحظ المختصون أنه إذا كانت مسرحيتا « طرطوف » ، و « دون جوان » قد تميزتا بملامحهما المأساوية المتفرقة هنا وهناك ، فان هذه الملامح ازدادت قوة في مسرحية « ميزانتروب » حتى زاحمت عنصرها الملهاوي • ان هذه المسرحية ينظر اليها على أنها نموذج كلاسيكي لـ « الملهاة السامية » (haute comédie) ، هذا النموذج الذي تخلي فيه فكاهة المواقف الطريق أمام فكاهة ما هو فلسفي ، وما هو عقلي ، أما الحوار فيطغى على الاحداث الخارجية ، بينما يحتل التحليل النفسي للشخصيات مكان الصدارة من اهتمام المؤلف •

ينبع العنصر الملهاوي في شخصية السيست ، بطل المسرحية ، من عدم التطابق بين المضمون المبدئي للنقد الذي يصدره ، والصيغ التي يظهر هذا النقد بواسطتها • فبينما نجد السيست محباً للحقيقة بلا هوادة ، وعدواً لدوداً للآثام الاجتماعية ، نجده في الوقت نفسه يفتقر الى حسن اللياقة في

السلوك وفي التعبير عن المشاعر • إنه يثور لأتفه الأسباب ، ويتشبث بالتوافه ، ولا يتورع عن تأنيب التافهين الذي يكن لهم ازدراء عظيماً • إنه يثير الضحك لأنه يسعى الى أن يفرض على المجتمع الارستقراطي من المبادىء الاخلاقية ما من شأنها تحطيم هذا المجتمع في حالة تبنيه لها • ان كل ذلك يضفي على صورة السيست عدداً من الملامح الدونكيشوتية • وتظهر النزعة الدونكيشوتية عند السيست في افتقاره الى الخبرة العملية وفي افتقاره أيضاً الى أي نوع من الاحساس الحقيقي بالواقع وفي الطابع التجريدي الكبير لمثله العليا الايجابية •

لقد حقق نقد موليير لآثام البورجوازية وعيوبها ، ذروته في ملهاته « البخيل » (١٦٦٨) التي تعد واحدة من أعمق أعمال موليير المسرحية وأقواها • ومع أن مسرحية « البخيل » كتبت نثراً ، الأمر الذي عد في حينه خروجاً على مبادىء المذهب الكلاسيكي ، إلا أنها كانت في الواقع ، نموذجاً لملهاة الطباع (Characters) الكلاسيكية • ربما كان شكلها النثري وراء عدم نجاح الملهاة بين معاصري موليير ، ومع ذلك فقد كانت في نظر الأجيال المتعاقبة واحدة من أنفس المسرحيات التي تركها لنا موليير •

إن صورة هرباغون ، بطل مسرحية « البخيل » تكشف بوضوح عن الطريقة الموليرية في بناء الشخصية التي يضع في صميمها سمة ما واحدة ، خلة واحدة أو حالة نفسية واحدة•والبخل هو الخلة الوحيدة عند هرباغون، التي تأخذ هنا أبعاد هوى ما مطلق • لقد علق أحد الأدباء الكبار على ذلك بقوله : « إن البخيل عند موليير هو بخيل فحسب ، أما عند شكسبير فنجد شايلوك بخيلاً وداهية ، وانتقامياً ، ومحباً لأبنائه ، وظريفاً » • إن احادية الخلة ، واحادية الجانب في صورة هرباغون ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتفكير العقلي لموليير بوصفه أديباً كلاسيكياً • إن التعطش للثراء والبخل الناجم عنه يظهران عند هرباغون عاطفتين مطلقتين تقتلان في أعماق نفسه كل المشاعر

الأبوية والانسانية ، وتمزقان أواصر عائلته ، وتغرسان في نفوس أبنائه نزعة التبذير ، والتفسخ ، والخداع ، واللصوصيــة وكل ما يمت الى التحلــل الأخــلاقي العميق • عدا ذلك فان هرباغــون غريب كل الغرابة على نزعــة الزهد • إنه يعاني من هذا التعارض بين عاطفــة الادخار والتعطش للــذات والمتع • إنه ينوي الزواج من ماريانا ، هذه الفتاة الشابة التي يحبها ولــده كليانت • غير أن هواه نحو ماريانا يصطدم لديه دائماً مع البخل ، ومايقتضيه مثل هذا الزواج من مصروفات • لقــد استغل موليير مثل هــذا التعارض استغلالاً رائعاً لخلق علاقات ملهاوية •

بعد أن تلقى موليير تكليفاً من لويس الرابع عشر بكتابة مسرحية باليه يظهر فيها أتراك في وضعيات مضحكة ، قدم خلال حفلة عرض مسرحية داخل البلاط مسرحيته « المثري النبيل » (١٦٧٠) • لقد وضع موليير نصب عينيه وهو يكتب هذه المسرحية ، تصوير إنسان بورجوازي سخيف ، وســاذج ، ومغرور حتى أنه صدق أن إبن سلطان تركيا ينوي أن يتقدم بطلب يد ابنته • ومن الطبيعي في مثل هذه الحالة أن يكون الركض وراء المراسيم والالقــاب الارستقراطية ، السمة الاساسية لمثل هذا البورجوازي البليد • هكذا ظهرت الى الوجود صورة جوردان بطل مسرحية « المثري النبيل » التي تعد واحدة من أروع ما خطه يراع موليير من مسرحيات •

ان المشاهد التي رسمها موليير عندما كان جوردان يتعلم مختلف أنواع الفنون والمعارف ، تكشف عن الفظاظة المذهلة ، والغلظة والبلادة التي يتحلى بها هذا السيد الجديد للحياة • إن معلمي جوردان يحنون ظهورهم أمام هذا الجاهل وذلك رغم احتقارهم له ، لا لشيء إلا لأنه غني • يصفه معلم الموسيقى بأنه رجل « عقله في كيس نقوده ، وان ثناءه يتحول الى دراهم » • ولــم تكن نظرة الوجيهين دورانت ودورينيما الى جوردان أقل إزدراء ، ومع ذلك فهما يغدقان عليه مديحهما لأنهما يعيشان عالة عليه • إن موليير يشدد النكير

على جوردان الثري ، والوجيهين دورانت ودورينيما المحتالين والطفيليين .
وبشخص ديوران يكون موليير قد عاد مرة أخرى لمعالجة نمط الوجيه الفاسق
ولكنه يفتقر في هذه الحالة الى تلك السمات الجذابة التي أمكن تلمسها في
دون جوان .

تعد مسرحية « حيل سكابين » (١٦٧١) واحـدة من أكثر مسرحيات
موليير شعبية . ان أسلوبها الفني يجعلها قريبة من المهزلة (Farce) الشعبية ،
وهي تستخدم الاساليب الملهاوية الساذجة التي تميز المهزلة الشعبية نفسها .
إن المشاهد التهريجية التي تضمنتها هذه المسرحية أثارت استياء بوالو الذي
لم يستطع أن يغفر لموليير مثل هذا التنازل لصالح الذوق « الدهماوي » ،
فكتب في « فن الشعر » :

ادرسوا البلاط ، وادرسوا المدينة :
هنا ستجدون نماذج كثيرة ، ابحثوا عنها بامعان .
و ، ربما ، استطاع موليير ،
لو صورها ، أن يتفوق على جميع الكتاب ،
وعندها لما حاول أن يصور ، أحياناً ، المسوخ ،
سعياً منه لنيل اعتراف السوقة .
لقد أوغل في التهريج ، وبدلاً من تيرانس ،
أصبح معلمه ، بكل بساطة ، تاباربن .
ومن خلال الشوال الذي اندس فيه سكابين
بلا حياء ، لم اتعرف على مؤلف « ميزانتروب » .

ان بوالو الذي نصب من نفسه مدافعاً عن أوصاف المسرح الارستقراطي
لام موليير بسبب نزعته الديمقراطية الواضحة ، وبسبب « صداقته مع
الشعب » ، وبسبب ميله نحو تاباربن ، هذا المعلم المشهور للمهزلة الشعبية

البذيئة • يعتقد بوالو أن موليير ينال من موهبته عندما يتنازل ، بعد « ميزانتروب » ، الى مستوى المهزلة الشعبية • ان الناقد الشهير لم يستطع أن يفهم أن المهزلة الشعبية كانت منبعاً لمعظم ملاهي موليير العظيمة التي ورثت عن هذه المهزلة قوتها المتفجرة الضخمة • لقد كانت رغبة بوالو قوية في إعادة تشكيل موليير وفق نمط أكاديمي ، بأن يجعل منه تيرانس فرنسياً من نوعه ، أي مؤلف كوميديات إرشادية ، جادة • ولكن عبثاً : فلم يقطع موليير حتى آخر سني حياته ، صلته بتقاليد المسرح الكوميدي الشعبي ، هذه التقاليد التي كان تأثيرها واضحاً في أكثر مسرحياته اتصافاً بالطابع الأكاديمي •

إذا كان موليير قد وضع نصب عينيه تقاليد الملاهي التهريجية وهو يكتب مسرحية « حيل سكابين » ، فانه في مسرحية « النساء العالمات » (١٦٧٢) عاد من جديد الى تأليف ملهاة أدبية تماماً ، تعد نموذجية من وجهة نظر قانون المذهب الكلاسيكي • ومع أن هذه الملهاة قد ظهرت خالية من العيوب ، في اعتراف المختصين ، إلا أنها لم تلق نجاحاً مسرحياً ، ولعل ذلك يعود الى افتقارها الى الفعل الحيوي ، والى المواقف الملهاوية الحادة • وفي هذه المسرحية يعود موليير مرة أخرى الى تصوير النساء البورجوازيات اللائي يقلدن بطلات الصالونات الارستقراطية الباريسية • وهكذا فان هذه المسرحية تذكرنا بمسرحيته « النساء المتحذلقات » ، مع فارق واحد هو أن بطلات هذه المسرحية كن مولعات بروايات الظرف والكياسة gallant وأشعار الصنعة والتكلف ، أما بطلات « النساء العالمات » فقد أظهرن فضلاً عن ذلك ، ولعاً بالعلوم والفلسفة التي حظيت بانتشار واسع في الصالونات الباريسية خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر •

وقبل أن نختتم حديثنا عن موليير لا بد من الاشارة الى أهم الخصائص التي امتاز بها أدب موليير ، والتي تذرع بها نقاده وخصومه الذين رأوا فيها دليلاً يدين موليير بالخروج على قوانين المذهب الكلاسيكي • من ذلك مثلاً ،

أن موليير استعمل على نطاق واسع ارث الهزل الشعبي ، بكل ما عرف به هذا الارث من فكاهة « دهماوية » زاهية فيها شيء من الفظاظة . كذلك أظهر موليير في ملاهيه سلسلة كاملة من الشخصيات الشعبية ، لا سيما المحتالين ، والخدم اللبقين الذين حظوا دائماً بتعاطف من جانب المؤلف . لم يكتف بالخدم بل صور في ملاهيه الفلاحين أحياناً ، الامر الذي حمله على خرق التوجيهات الكلاسيكية المقررة ، بنقل الاحداث الى القرية .

لقد سعى موليير ، وهو يحافظ في لغة مسرحياته على الصلة مع جماهير الشعب الواسعة ، سعى الى أن يتكلم جميع شخصيات ملاهيه بلغتهم الخاصة التي يستعملونها في حياتهم اليومية . عدا ذلك فانه كتب دائماً لخشبة المسرح آخذاً بعين الاعتبار استيعاب المشاهدين ، لا استيعاب القراء . وإذا كان النقد الكلاسيكي قد عد ذلك عيباً في حينه ، حتى أن بعضهم اتهم موليير بأنه يجهل أصول الكتابة الجيدة ، فان المعنيين بالمسرح اليوم يرون عكس ذلك ، وهم يلاحظون أن ما كان يظن أنه عيب في لغة موليير يتحول اليوم عند العرض المسرحي الى ميزة . كذلك يظهر العنصر الشعبي في ابداع موليير من خلال استعماله الواسع للمادة الفولكلورية : مختلف الامثال ، والملح ، والملاطفات ، والمعتقدات الشعبية . عدا ذلك فقد عرف موليير بميله الكبير وتقويمه العالي للأغنية الشعبية التي عدت في زمانه غير جديرة بالتفات رجال الأدب المثقفين .

لقد استطاع بوشكين أن يلتقط جوهر الاسلوب الكلاسيكي في أدب موليير وهو يقارنه باسلوب شكسبير الواقعي . يقول بوشكين : « إن الشخصيات التي ابتدعها شكسبير هي ليست كما نجدها عند موليير ، أنماطاً types لشهوة ما ، لاثم ما ، بل هي كائنات حية تزدحم نفوسها بالعديد من الأهواء ، وبالعديد من الآثام . أما الظروف فتطور ، أمام أعين المشاهدين ، طباع شخصيات شكسبير ، المتنوعة والفتية » .

عاشراً ـ بوالو منظر

المذهب الكلاسيكي

لقد بدأ نيكولا بوالو ـ ديبريو Nicolas Boileau-Despereaux (١٦٣٦ـ١٧١١) حياته شاعراً، عرف بكتابة القصائد الهجائية، والاخوانيات. غير أن المختصين يلاحظون على شعره افتقاره الى الرشاقة الخفيفة، والى البساطة، والعفوية، والى الموهبة الغنائية. لقد رأوا فيه شاعراً صاحياً، جافاً وعقلياً، يتمتع بالدرجة الاولى بموهبة هجائية. أما معاصروه والاجيال التي تعاقبت بعدهم فقد قوموه، بالدرجة الاولى، بوصفه ناقداً استعمل الشكل الشعري لصياغة وجهات نظره الجمالية والأدبية، ولتصفية الحساب مع أعدائه الأدبيين.

لقد حاز بوالو على شهرة عالمية ودخل تأريخ الأدب بوصفه « مشرعاً » للمذهب الكلاسيكي الفرنسي، ومنظره وقائده الذي يحظى باعتراف الجميع. لقد بدا اسمه في نظر الاجيال التالية رمزاً من نوعه للثقافة الشعرية لـ « عصر لويس الرابع عشر ». لقد أصبح بوالو، بوصفه زعيماً عقائدياً أدبياً رسمياً لفرنسا الحكم المطلق، هدفاً طبيعياً للهجوم من جانب التنويريين الثوريين في القرن الثامن عشر، أول الأمر، ثم بعد ذلك، من جانب الرومانتيكيين الذين بدت لهم كتابات بوالو تجسيداً للرتابة الميتة والنزعة الروتينية التي تقتل كل شعر حقيقي وأصيل. أما الآن فتعد مثل هذه النظرة الى بوالو مغرضة الى حد بعيد، وباطلة من الناحية التأريخية. لقد نظر البعض الى بوالو، بحق، على أنه الزعيم الأدبي لفرنسا في واحدة من أعظم مراحل تأريخها الأدبي. إنه لم يكن مبشراً بالرتابة والنزعة الروتينية في الشعر، بل مضطهداً لهذا النوع من الشعر، ومدافعاً عن التيارات الفكرية التقدمية في الأدب الفرنسي خلال القرن السابع عشر. إن بامكان المرء أن يقتنع بذلك إذا ما تأمل جيداً الحقائق الاساسية لحياته ونشاطه الاجتماعي

وشأن غالبية الكتاب الفرنسيين آنـذاك ، لم يكن أمام بوالـو إلا أن يتعرف على صالون « أوتيل رامبوليه » الـى حيث حمل واحدة من أقـدم قصائده الهجائية . ومع ذلك فلم يحقق بوالو هناك أي نجاح يذكـر ، على العكس فقد شرعت السيدات المتصنعات Precious في إقناعه أن يجرب قلمه في نوع آخـر من الشعر يكون ، في رأيهـن ، أقرب الـى أذواق « الناس المحترمين » . بوالو لم يأخذ ، طبعاً ، بهذه النصيحة ، ولم يظهر بعـد ذلك بين رواد هذا الصالون الأدبي ، والاكثر من ذلك فانه سرعان ما بدأ يهـاجم بصورة منتظمة ، الشعراء المتنفذين هناك . ولقد وجد مؤازرة في مسعاه هذا من جانب عدد من الأدباء ، منهم : موليير ، وراسين ، ولافونتين . لقـد كانت علاقته مع راسين وطيدة بنوع خاص . ولقد ارتبط بوالو بعـلاقات وطيدة ، منذ شبابه مع عدد من الأدباء الذين يكبرونه سناً ، ومع ذلك فقد استحوذ على إعجابهم ، رغم صغر سنه ، وذلك بفضل حدة ذهنه النقدي . لقد جمعه بهؤلاء الأدباء كرههم جميعاً لجميع أشـكال التصنع ، والتكلف ، والزيف ، وتقديسهم للعقل السليم ، هذا التقديس الذي كان بعيداً جداً عن تأكيد المثل العليا للبورجوازية الصغيرة .

بوالو هو أول من جعل من القصيدة الهجائية في فرنسا سـلاحاً للنقـد الأدبي . جرت العادة قبل بوالو أن تظهر بحوث نظرية تعالج مسائل عامة في الأدب ، والكراريس Pamphlet التي تؤلف بمناسبة ظهور أعمـال مثيرة للجدل ، كما حصل بعد ظهور مأساة « السيد » على سبيل المثال . لقـد كان بوالو أول ناقد أدبي حقيقي لا في فرنسا فحسب ، بل في جميع أوربا . لقد استطاع أن يسبغ على آرائه طابعاً مبدئياً صارماً ، وأصبح يقوّم الاعمـال الأدبية لا تبعاً لمطابقتها لذوقه الشخصي ، بل في ضوء المبادىء الجمالية العامة ، التي اعتقد أنها تمثل قوانين « العقل » .

تميزت هجمات بوالو ضد الشعراء، الذين عدهم رديئين ، بالحدة الفائقة وبالاصرار الكبير • إنه يعود مراراً الى مهاجمة شعراء بعينهم باصرار عجيب في كل قصيدة هجائية جديدة • وفي هذه الحالة لم يحرص بوالو على تخير الالفاظ والعبارات فوصف الشعراء الذين ناصبهم العداء بالبلداء ، والطائشين ، وكان يضعهم في مستوى واحد مع النصابين ويقارنهم بالحمير • إنه يصور علاقته بواحد من الشعراء الذين شدد عليهم النكير ، فيقول : « أنا ألاحقه في كل مكان، كما يلاحق الكلب طريدته ، وأبادره بالنباح كلما أحسست به» •

لقد رأى بوالو أن نزعة التصنع والتصوير اللهاوي المبالغ فيه ، كليهما، مزيفان ، نظراً لأنهما ينحرفان عن المثل الاعلى « المعقول » في الشعر ، هذا المثل الاعلى الذي يفتقران اليه ، والذي يجد الناقد تجسيده في أدب راسين، وموليير ، ولافونتين • لقد أكد بوالو تجاوبه مع هؤلاء الأدباء مراراً في قصائده الهجائية • وقد مر معنا كيف وقف بوالو الى جانب موليير بمناسبة الجدل الذي أثير حول ملهاة « مدرسة الزوجات » •

لقد أظهر بوالو نفسه مكافحاً مبدئياً ومخلصاً من أجل فن كلاسيكي سام يحق ، لا سيما في مؤلفه الشعري المشهور الموسوم بـ « فن الشعر (١٦٧٤ "L'Art poetique") • ومنذ اللحظة التي ظهر فيها هذا العمل أصبح بوالو ، تقريباً ، الزعيم العقائدي الأدبي في فرنسا القرن السابع عشر ، الذي استطاع أن يحدد الخطوط الاساسية لسياستها الأدبية • ولقد دعم مركز بوالو الجديد بتعيينه ، مع راسين ، بوظيفة مؤرخ في البلاط (١٦٧٧) ، الأمر الذي حتم عليه الانقطاع عن ممارسة الشعر طوال عشرة أعوام • وخلال ذلك تم انتخاب بوالو عضواً في الاكاديمية الفرنسية (١٦٨٣) • ولقد جرى ذلك بناء على إلحاح لويس الرابع عشر ، وضد رغبة الاكاديميين أنفسهم الذين فضلوا عليه لافونتين الذي لم يصادق الملك على عضويته في الاكاديمية إلا بعد انتخاب بوالو • وأمام هذه الحقيقة التي تشير الى مدى قوة حماية الملك

لبوالو اضطر جميع أعدائه الى التزام الصمت • كما أن بوالو ، من ناحيته ، حاول في المقدمة التي كتبها للطبعة الجديدة لهجائياته (١٦٨٣) أن يلطف من أثر هجماته وأن يعترف بوجود عدد من المزايا في أعمال عدد من الشعراء الذين هاجمهم في السابق ، كما أصبح بوالو في شيخوخته أكثر ليناً ، وسعى الى إقامة علاقات ودية مع عدد من الأدباء الذين أساء اليهم في السابق •

أصبح « فن الشعر » بعد ظهوره مباشرة أكثر أعمال بوالو شهرة ، وقانوناً شعرياً حقيقياً للمذهب الكلاسيكي ، إستطاع أن يقيم قواعد وأصولاً ثابتة للابداع الشعري • في هذه القصيدة التعليمية التي تذكرنا بعمل هوراس الشعري أيضاً ، الموسوم بـ « رسالة الى آل بيزو » Epistola ad Pisones قنن بوالو المفاهيم الجمالية التي طرحها عدد من أجيال منظري المذهب الكلاسيكي الفرنسي السابقين • لم يبد على بوالو حرصه على إدعاء الاصالة المطلقة ، فيما يطرح من أفكار وآراء ، ولذلك فقد سعى الى تركيز وجهات النظر التي صدرت عن الكلاسيكيين ، إلا أنه لخصها في صيغ اتصفت بدرجة من الدقة ، والحيوية ، والوضوح جعل الاجيال المتعاقبة تنسب جميع هذه الآراء اليه وحده • إن العديد من أشعار « فن الشعر » تم حفظه ، وأصبح في عداد العبارات المأثورة • إن الشكل الشعري الجميل الذي اتسمت به قصيدة « فن الشعر » الطويلة ، لعب دوراً غير يسير في إنتشارها على نطاق واسع لا في فرنسا فحسب ، بل خارج فرنسا أيضاً•

ينقسم « فن الشعر » الى أربعة أغان • في الاغنية الاولى يلخص بوالو المبادىء الاساسية للابداع الشعري ، ويقرر القوانين العامة لنظم الشعر ، والاسلوب ، والتأليف Composition • وفي هذا القسم يقدم بوالو ، بصورة عابرة ، عرضاً تأريخياً مختصراً يتعلق بمصائر الشعر الفرنسي • وتظهر النزعة الكلاسيكية عند بوالو من خلال كشفه عن عدم فهمه تماماً للشعر الفرنسي

من القرون الوسطى المبكرة ومن عصر النهضة ، ومن خلال جوره على رونسار وإشادته بماليرب .

وفي الأغنية الثانية ينتقل بوالو الى تحليل أصناف شعرية متفرقة ، وفي هذه الأثناء يتوقف ، بالدرجة الاولى ، عند أصناف الشعر الغنائي ، ويقدم وصفاً موجزاً للقصيدة الرعوية Idyll ، وللمرثية ، و « الاودا » Ode والسونيت Sonnet ، والابيغرام Epigram ، والهجائية Satire والفودفيل Vaudeville (المسرحية الهزلية) ، وذكر ، بصورة خاطفة ، أيضاً بالرندة rondo (وهي مقطوعة موسيقية يتكرر النغم الرئيسي فيها بين حين وآخر) ، والبللاد ballad (وهي قصيدة قصصية صالحة للغناء)، والمادريغال madrigal (قصيدة قصيرة ، غزلية عادة) . إنه يستخلص قوانين جميع هذه الاصناف الشعرية من الاوصاف التي تنسب اليها والتي يضمّنها سمات لا يستمدها من خصائصها الشكلية ، بل من الخصائص النوعية لمضامينها .

وفي الاغنية الثالثة ، وهي أكبر الأغاني ، يتوقف بوالو عند ثلاثة أصناف شعرية أساسية : المأساة ،والملهاة ، والملحمة . ويأتي إدراج الصنف الثالث تعبيراً عن احترام المؤلف للتقاليد العتيقة ، وعن احترامه لكل من هوميروس وفرجيل ، وذلك على الرغم من افتقاره الى إمكانية الاتكاء على أي نموذج جيد من هذا الصنف الأدبي في الشعر الفرنسي . إنه يستند في تشخيصه للمأساة الى التجربة الفنية لراسين الذي يعده نموذجاًمثالياً للشاعر الدرامي. أما في ميدان الملهاة فيرتكز على تيرانس ، الشاعر الروماني ، أكثر من اعتماده على موليير الذي يعده مؤلفاً شعبياً الى حد بعيد لا يتورع أحياناً من خرق قواعد اللياقة لعلية القوم .

وفي الأغنية الرابعة يقدم بوالو عدداً من النصائح الأخلاقية للشعراء ،

ويحذرهم بصورة خاصة من الركض وراء الرفاهية المادية • ويختتم بوالـو قصيدته الطويلة بتمجيد على شرف لويس الرابع عشر وتجاحاته العسكرية •

ان أهم نقص يراه الباحثون المختصون في « فن الشعر » بوصفه مؤلفاً تنظيرياً في الشعر هو افتقاره الى التلاحم ، والى الترابط المنطقي في التأليف، هذا النقص الذي تعاني منه ، أيضاً ، هجائيات ورسائل بوالو الشـعرية • ومع ذلك فان هذا لم يمنع الباحثين من ملاحظة الترابط ، والتبصر ، والكمال في قانون بوالو ، نفسه • وهذا القانون يستند الى أساس ديكارتي ، وهو مفعم بالعبادة الشديدة للعقل الشامل ، هذه الميزة السامية من ميزات الروح البشرية ، الذي يعد ، من وجهة نظر بوالو ، كذلك ، مرشداً يعول عليه في ميدان الابداع الشعري :

عليكم بحب العقل ، ولو لم يشتمل الشعر إلا عليه
وحده ، لأسبغ عليه القيمة والجمال •

يؤكد بوالو ، من وراء دعوته الى حب العقل ، أولوية الفكر على المشاعر والمخيلة • غير أن بوالو يطابق بين الحقيقة التي يقرها العقل ، والجمال ، وهو يجد هذا وتلك في « الطبيعة » ، أي في الواقع الموضوعي • إن الطبيعة وحدها هي التي تمنح الشعر الموضوعات الحقيقية والمعقولة بصورة مطلقة • ان الشعر ، إذ يصور الطبيعة ، يمنح اللذة المعقولة التي هي في متناول جميع الناس على حد سواء • ولهذا السبب تعد محاكاة الطبيعة مهمة أساسية للشعر وضمانة لقيمته الجمالية •

ومع أن بوالو أقر بضرورة محاكاة الطبيعة ، إلا أنه أدخل في وقت لاحق الى نظريته الشعرية عدداً من القيود على هذا المبدأ الواقعي ـ هذه القيـود التي تجعل نظريته تفترق عن خبرته الشعرية العملية ، دون شك • فاذا كان بوالو لم يأنف في هجائياته من معالجة أكثر الموضوعات شيوعاً في الحيـاة

اليومية ، وفظاظة أيضاً ، فانه في « فن الشعر » يحذّر من محاكاة مثل هـذه الطبيعة « الحقيرة » • إن محاكاة الطبيعة مشروطة من وجهة نظر قوانين الابداع عند بوالو ، بمطلب ينص على أن الشعر يجب أن يكون « عذباً »، و « مسلياً » • لا يتعين على الفن أن يتجنب إعادة خلق ما هو مرعب ومنفر، ولكن ينبغي على الفن أن يتأكد من أن إعادة الخلق هذه كانت « عذبة » :

ان الكريه ، والفظيع عندما يتجسدان في الفن
يسران أنظارنا المتيقظة :
ان ريشة الفنان تظهر لنا تحول
الموضوعات الحقيرة الى موضوعات مدهشة •
هكذا تفعل المأساة أيضاً ، فمن أجل أن تسحرنا ،
تبادر الى أن تعرض أمامنا ألم ودم أوديب ،
إنها تخيفنا باوريست قاتل والدته
ومن أجل امتاعنا ، تستل الدموع •

وعلى العموم فان « الطبيعة » ، بالنسبة الى بوالو ، هي الشرعية النظامية regularity ، وليس الفوضى والتشوش chaos • إن ميدان المحاكاة وقف على ما هو حقيقي ومعقول ، أي على الثابت والشامل ، الذي تحدد وجوده بحكم قوانين أزلية • على الشعر أن يظهر اهتمامه بما هو عام من الظواهر ، وليس بما هو شخصي ، وعابر ، واستثنائي ، ولا بالغريب والمشوه • على الشاعر أن يكشف عن العام والنموذجي من خلال ما هو شخصي وفردي • إن نزعة النمذجة typification العقلية والمجردة من شأنها أن تضيق من مفهوم بوالو بخصوص مبدأ محاكاة الطبيعة •

ومن مبدأ محاكاة الطبيعة ينتقل بوالو الى مبدأ جمالي آخر لا يقل أهمية عنه في كتابه « فن الشعر » ـ إنه مبدأ محاكاة الأدباء القدامى الاغريق

والرومان . إنه يحاول هنا أن يدعم ببراهين عقلية مبدأ تقديس أدباء العالم القديم العظام ، هذا المبدأ الذي عرف به الكلاسيكيون الفرنسيون ، والذي ورثوه عن إنسانيي عصر النهضة . لقد كان أولئك الادباء عظاماً لأنهم عرفوا كيف يرون الطبيعة ويحاكونها . لقد جرى اختبار طريقتهم في إعادة خلق الطبيعة طوال كل هذه القرون من حياة أعمالهم الأدبية . لهذا السبب فان الالتفات الى النماذج العتيقة يضمن لشعراء العصر الحديث استخدام أحسن الطرق المجربة في محاكاة الطبيعة. وبهذه الوسيلة ينجز « فن الشعر » لبوالو ، في الحقيقة ، تلك القضية التي بدأها رونسار وجماعة الثريا « البليياد » . ان الاحترام الكبير الذي أظهره شعراء عصر النهضة تجاه الفن القديم يكتسب عند بوالو تعليلاً عقلياً .

ومع ذلك فان الاقتراب approach العقلي من الشعر العتيق عرف يميله الى فهمه التحديثي العصراني modernization لهذا الشعر ، وبالتالي فقد عمل على الحد من مبدأ استيعاب الارث العتيق antique . لقد سعى بوالو ، شأنه شأن جميع الكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين ، الى أن يعثر عند الأدباء القدماء على تلك الملامح والسمات التي يمكنها أن تكون فعالة بالنسبة لفرنسا القرن السابع عشر . لقد أجرى عملية تحويل في الفن القديم وفق طراز ونمط حديث ومعاصر . ويقوم هذا شاهداً على افتقار بوالو الى الحس التاريخي افتقاراً تاماً . إن فهمه للشعراء القدامى (إغريق ورومان) الذين كنّ لهم كل الاحترام ، لم يكن أحسن ممن فهمه لأدباء القرون الوسطى الذين احتقرهم . ومن هذه الناحية فان المختصين يلاحظون أن بوالو تخلف حتى عن عدد من الكتاب الذين عاصروه ، ومنهم دوبنياك ، الذي كان أقرب منه بكثير الى الحقيقة في إقترابه من الفهم الصحيح لهومروس .

وعلى الرغم من كل المآخذ على اقتراب بوالو من الشعر العتيق فانه كان مصيباً في تحسسه للسبب الاساسي في سحر هذا الشعر ، إنه : بساطته ،

وصدقه ، وواقعيته . لقد عرف بحبه الكبير للميثولوجيا (مجموعة الأساطير الكونية) العتيقة ، ونصيراً متحمساً لاستخدامها في الأدب الفرنسي . ولكنه يرى في الميثولوجيا مجرد مصدر للرموز الانيقة ، وللخيـــال الشعري الذي يفهمه العقل دون أن يصدقه . ولهذا فقد عارض بوالو ، بصورة مبدئيـــة ، عجائب الديانة المسيحية بعجائب الميثولوجيا العتيقة ، ذلك أن عجائب الديانة المسيحية لا تصلح ، من وجهة نظره ، للتصوير الشعري ، لأنها تستعصي على الفهم من وجهة نظر العقل، أما موضوع الشعر ومادته فيجب أن يكونا وقـــفاً على ما هو مفهوم . وإنطلاقاً من مثل هذه المواقف ، أدان بوالو عدداً كبيراً من التجارب التي حاولت ايجاد ملحمة مسيحية في فرنسا القرن السابع عشر .

عبثاً يسعى المؤلفون المغرورون ، أحياناً ،
أن ينحـّوا حشداً كاملاً من الزخارف الميثولوجية ،
محاولين أن يعوضونا ، بجهد ضائع ،
عن آلهة المخيلة برب السماوات وبالقديسين ،
ملقين بنا من السماوات العليا الى الجحيم ،
حيث يسود كل من فيلزيفول وليوتسيفير .

وبالدرجة نفسها من الانتقاد يتعامل مع محاولات ايجاد ملاحم تســـتمد موضوعاتها من القرون الوسطى ، هذه الملاحم التي بدت له بربرية :

يا لتفاهة ذلك الشاعر ، وحقارة موهبته ،
إذا كان مستعداً أن يسمي غيلديبرانت بطلا !
ذلك أنه بهذا الاسم قادر على أن يجعل ،
القصيدة غليظة ، وليختر ما شاء من مواضيع .

يرى بوالو ان واجب الشعر « أن يمتع ، وألا يسبب الملل أبداً » . ويعد هذا مبدأً جمالياً جوهرياً ، يقيم علاقة من نوع جديد تماماً يتعـــامل الفنان

بواسطتها مع مادته ، هذا من ناحية ، ومع الجمهور الذي يستقبلها ، من الناحية الأخرى • إن السعي من أجل « الامتاع » موجه ضد النزعة الاكاديمية، وضد علم الجمال الخاص بمثقفي القرن السادس عشر • إنه يطلب من الشعر أن يسترشد بأذواق علية القوم المتنورين الذين عدّهم بوالو وحدهم المؤهلين لتقويم الشعر • وبهذا المعنى يمكننا أن نعد قوانين ابداع الشعر عند بوالو ذات طبيعة ارستقراطية • انه يلغي من حسابه القراء الذين ينتمون الى الاوساط الدنيا ، ويحذر الشعراء من الاسترشاد بأذواقهم • لم يفهم بوالو الفن الشعبي ، ولم يكن بوسعه ذلك ، هذا الفن الذي خصه بعدد من الاوصاف المعبرة عن روح الازدراء : « سوقي » ، و « فظ » ، و « بذيء » • إنه عدّ شعر المساخر الشعبية فناً « بذيئاً » • وبالدرجة نفسها من الاحتقار تعامل بوالو مع الملهاة التهريجية Farce ، التي تستطيع ، في رأيه ، أن تمتع الخدم وحدهم • لقد حاول أن يقنع الشعراء دائماً بمناشدتهم :

تجنبوا كل ما هو دنيء : إنه قبيح دائماً •
إن أبسط الاساليب يجب أن تكون نبيلة •

ومن هنا جاءت تحفظات بوالو على موليير • ومن هنا أيضاً يمكن أن نفهم لماذا لم يجد بوالو في نظريته النقدية مكاناً للشاعر لافونتين وخرافاته الشعرية التي جاءت على لسان الطير والحيوان Fable ، هذا الصنف الأدبي الذي بدا في نظره « خسيساً » الى حد بعيد ، وذلك على الرغم من أنه يستند الى تقاليد أدبية عتيقة (إغريقية ورومانية) • وللسبب نفسه يضيق بوالو من دائرة الموضوعات التي صرح بأنها تستحق أن تحاكى • إنه ينصح الشعراء أن « يدرسوا البلاط ، وأن يتعرفوا على المدينة » ، مستثنياً من ذلك بشكل قاطع الموضوعات الأكثر « خسة » • إن قوانينه التي تخص الابداع، ذات الطابع العقلي ، بدت محشورة في إطار طبقي ، أما عناصرها الحقيقية ، فقد بدت ضيقة جداً نتيجة للتنازلات الكبيرة التي أبداها بوالو لصالح أذواق

الارستقراطية الفرنسية . ان أطر قوانين الابداع عند بوالو بدت ضيقة لا بالنسبة لاعمال موليير ولافونتين فحسب ، انها بـدت كذلك حتى بالنسبة لاعمال بوالو الابداعية نفسها .

وعلى الرغم من كل ذلك فقد لعب « فن الشعر » لبوالو دوراً تأريخياً كبيراً ، وذلك بفضل الدعاية البليغة التي تضمنها لصالح سلسلة من المبادىء الايجابية جداً ، هذه المبادىء التي لم تفقد قيمتها حتى يومنا الحاضر . الى هذا النوع من المبادىء يمكن أن ننسب الكفاح النشيط الذي خاضه بوالو من أجل الحقيقة الفنية والبساطة ، من أجل الوضوح ونقاء اللغة ، من أجل الوضوح في الفن ، هذا الوضوح الذي يجب ألا يتم على حساب عمق العمل الأدبي . لقد نصح بوالو الأدباء بقوله : « تعلمـوا أن تفكروا أولاً ، ثم ابدؤوا بعد ذلك بالكتابة » . ولقد كافح الى جانب ذلك تماماً ، وفي الوقت نفسه ، باصرار ، وبحيوية كبيرة ، من أجل نوعية العمل الكتابي ، مبرهناً خلال ذلك على ضرورة أن يتمكن الأديب من جميع جوانب تقنية «مهنته» . ومن أقواله المشهورة انه خير للمـرء أن يكون بنّاءً من أن يكون كاتباً وسطاً ، ذلك :

أن على الشاعر أن يعرف أن الشعر ،

لا يعرف الفرق بين الوسط والرديء .

لقد كان تأثير بوالو على التطور المقبل للشعر الفرنسي خاصة والأوربي عامة ، عظيماً جداً ، أما تأثيره بوصفه شاعراً مبدعاً فقد كان ضئيلاً في هذا المجال ، ذلك أن نشاطه الابداعي حجب خلف النفوذ المعنوي الذي تحقق له « فن الشعر » .

المصادر التي اعتمد عليها البحث في الفصل الثاني

١- الفن والمجتمع عبر التاريخ - ارنولد هاوزر - ترجمة : الدكتور فؤاد زكريا

٢- المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا - فيليب فان تيجم - ترجمة: فريد أنطونيوس

٣- تاريخ الادب الفرنسي - تاليف مجموعة من المختصين - (بالروسية)

٤- مسـرحيات كورني

٥- مسـرحيات موليير

٦- مسـرحيات راسين - (جامعة الدول العربية - الادارة الثقافية)

الفصل الثالث

• الرومانتيكية Romanticism

اولا : الحركة التنويرية

لعبت الحركة التنويرية دوراً مهماً في تطور الحياة الاجتماعية داخل غالبية البلدان الاوربية • وعلى الرغم من الاقرار مبدئياً بالتنوع الذي يميز مختلف الاتجاهات والظلال داخل هذه الحركة ، والذي يطبع بطابعه نشاط مختلف تنويريي القرن الثامن عشر في مختلف الاقطار الاوربية ، فان المهمات التأريخية التي أخذها هؤلاء على عاتقهم تكاد تتطابق • فلقد كانت النزعة التنويرية Enlightement في كل مكان هي الصيغة الاكثر شمولية في الكفاح الايديولوجي الذي خاضته الطبقة الوسطى ضد الاقطاع ومخلفاته • لقد حققت الحركة التنويرية في القرن الثامن عشر ، إذا ما نظرنا اليها على المستوى التأريخي الاوربي العام ، خاتمتها القانونية بالثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، التي شكلت الحركة التنويرية أساسها الفكري •

لقد كان نشاط الحركة التنويرية خلال القرن الثامن عشر ، ضخماً ومتنوعاً • لم تكن أوربا ، منذ عصر النهضة ، ميداناً لمثل هذا البحث الذي لا يكل في جميع مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية ، الذي عرفته خلال هذا القرن • لقد سعى التنويريون الذين عرف معظمهم باهتماماتهم

ومعارفهم الشاملة « الانسكلوبيدية » ، سعوا لوضع جميع فروع المعرفة في خدمة الانسانية . إن أكثر قضايا التفكير تجريداً ارتبطت عندهم بأكثر المسائل العملية والملحة الخاصة بحياة الافراد الاجتماعية والشخصية . لقد قال أحد رجال التنوير المبكرين : « الفلسفة هي العلم حول السعادة » .

قال أحد الفلاسفة وهو يصف وجهات نظر تنويريي القرن الثامن عشر ونشاطهم : « لقد كانوا أشخاصاً عظماء . ففي فرنسا عملوا على تنوير العقول من أجل الثورة المقبلة ، أما هم فتصرفوا بروح ثورية الى أقصى حد . لم يعترفوا بأي سلطان خارجي . لقد تعرضوا بالنقد الشديد لكل المفاهيم والمعتقدات والمعارف والنظم ، لقد عرضوا كل شيء أمام محاكمة العقل وحكم عليه بالزوال إذا عجز عن البرهنة على معقوليته . لقد أصبح العقل معياراً يقاس عليه كل ما هو موجود . لقد حدث ذلك في وقت « أصبح فيه العالم يقف على رأسه » على حد تعبير هيجل ، أي عندما طالب الذهن البشري والمفاهيم التي اكتشفها تفكيره ، طالبوا بأن يكونوا الاساس الوحيد الذي ترتكز عليه كل الافكار البشرية ، والعلاقات الاجتماعية ، كذلك عندما انقلب الواقع ، بعد ذلك ، رأساً على عقب ، هذا الواقع الذي يتعارض تماماً مع هذه المفاهيم . لقد حكم على جميع أشكال المجتمع السابقة وأشكال الدولة، وعلى جميع التصورات التقليدية ، بأنها باطلة ونبذت وكأنها سقط متاع . لقد سير العالم في السابق من قبل الخرافات وحدها ، وأن كل الماضي لايستحق سوى الازدراء والاحتقار . والآن تسطع شمس الحقيقة للمرة الاولى،وظهرت مملكة العقل ، واعتباراً من الآن ، فان الخرافات والظلم ، الامتيازات والاضطهاد تتقهقر جميعها أمام الحقيقة ، أمام العدالة الأبدية وأمام المساواة النابعة من قوانين الطبيعة ، وأمام حقوق الانسان الثابتة .

أما الآن فنحن نعرف أن مملكة العقل لم تكن تعني سوى مملكة البورجوازيين التي أظهرت بمظهر مثالي ، وان العدالة الابدية قد تحققت في

صورة المؤسسة القضائية البورجوازية ، وان المساواة اختزلت الى مساواة المواطنين أمام القانون ، كما أعلن أن حق التملك البورجوازي يفوق في أهميته جميع الحقوق الأخرى للانسان ....

ولكن الى جانب التناقض بين النبلاء الاقطاعيين والبورجوازية التي طرحت نفسها بوصفها ممثلة لكل الفئات الاجتماعية خارج طبقة النبلاء ، كان هناك تناقض عام بين المستغلين (بكسر الغين) والمستغلين (بفتح الغين) ، بين الأغنياء الطفيليين والفقراء المعدمين . إن هذا الظرف بالذات هو الذي وفر للبورجوازية فرصة الاضطلاع بدور ممثل لا طبقة واحدة بعينها ، بل كل البشرية المتألمة والمعذبة .

لقد شكلت المسألة حول الانسان أو بكلمة أدق حول « طبيعة الانسان » حسب المصطلح الشائع في القرن الثامن عشر ، المسألة المركزية في جميع استقصاءات التنويريين السياسية ، والفلسفية ، والجمالية ، والأدبية . لقد أكد جميع التنويريين أن الانسان طيب بالفطرة ، وذلك رداً على التعاليم الكنسية التقليدية بخصوص « الاثم الأول » المسؤول ، على حد زعمهم ، عن فساد الطبيعة الشهوانية للانسان الارضي . ففي رأي التنويريين أن الناس إذا كانوا يخرجون على طبيعتهم الفاضلة هذه ، فذلك فقط لأن فطرتهم الخيرة والسليمة وقعت تحت تأثير ضار ومدمر من جانب الظروف غير الطبيعية وغير المنطقية التي تحيط بتربيتهم وبوسطهم الاجتماعي أو الخاص . فالنظام الاقطاعي ، والتمايز الطبقي ، وأشكال التعصب العقائدي ، والتعاليم « السكولاستي » Scholastic (المدرسي العتيق والجامد) ، كل ذلك مما رفضه التنويريون بوصفه زيفاً وكذباً يرفضه العقل ، ولا يتطابق مع القوانين الحقيقية لـ « الطبيعة البشرية » .

ان وجهات نظر التنويريين في القرن الثامن عشر ، بذاتها ، كانت تفتقر الى الاتساق المنطقي ، ومليئة بالتناقضات . ان أكثر الفلاسفة التنويريين

مادية ظلوا مثاليين في فهمهم لقوانين التطور الاجتماعي • لقد نسوا ، وهم يعلقون كل آمالهم على تربية البشر وتنوير عقولهم ، أن الظروف يغيرها الناس أنفسهم ، وأن المربي نفسه بحاجة الى تربية •

ان التطور المبكر للعلاقات البورجوازية في انجلترا وترسيخها ، خلق من ناحية — ظروفاً ملائمة جداً للتعجيل في تطوير الفلسفة البورجوازية ، والعلم والفن البورجوازيين • ولكن ، من الناحية الاخرى ، ان هذا الظرف التأريخي نفسه ، ضيّق — في اعتقاد الباحثين — من آفاق الحركة التنويرية البورجوازية في انجلترا • ففي الوقت الذي كانت انجلترا القرن الثامن عشر بمثابة الحقل الذي تم فيه إنبات الأفكار التنويرية التي انبثقت عن بذور انجليزية ، هذه الافكار لم تحقق قمة تطورها ونضجها وازدهارها إلا في المناخ الاجتماعي للقارة الاوربية ، المهد للثورة •

لقد بقيت انجلترا المتنورة طوال القرن الثامن عشر تقريباً ، والى أن قامت الثورة البورجوازية في فرنسا عام ١٧٨٩ ، المنارة التي تتجه اليها أنظار كل المفكرين والفنانين التقدميين في أوربا • إن مونتسكيو وفولتير ، ديدرو وليسنك ، روسو وجماعة العاصفة والاندفاع في المانيا ، تعلموا ، كل بطريقته الخاصة ، عند الانجليز واستلهموا النماذج الانجليزية• ومن اللافت للنظر حقاً أن النظام السياسي الانجليزي ، والفلسفة الانجليزية ، والأدب الانجليزي خلال هذه الأعوام ، جرى استقبالها بحماسة منقطعة النظير لاداخل انجلترا نفسها ، بل في القارة الأوربية حيث تمت دراستها باهتمام بالغ والتعليق عليها ونشرها في الاوساط الأدبية والسياسية • ومن اللافت للنظر أيضاً أن مصطلح « التنويرية » Enlightement لم يحقق داخل انجلترا ذلك الانتشار الذي حققه المصطلح نفسه داخل البلدان الاوربية الاخرى: في فرنسا والمانيا وروسيا على سبيل المثال •

إن النزعة التوفيقية التي طبعت بطابعها كل التطور التأريخي للبورجوازية الانجليزية ، انعكست منذ البداية على تطور الحركة التنويرية الانجليزية . لقد لاحظ المختصون هذه الازدواجية في أعمال جون لوك (١٦٣٢ — ١٧٠٤ John Locke) هذا الفيلسوف التنويري الانجليزي المبكر . وتظهر هذه الازدواجية في رأيهم من خلال الجمع بين الجرأة العظيمة في طرح القضايا الفلسفية والاجتماعية السياسية ، وعدم الاطراد الغريب في حلها ، الأمر الذي يجيز ، على العموم ، بالتوصل لا الى استنتاجات متنوعة فحسب ، بل تجعل من الممكن أيضاً التوصل الى استنتاجات متناقضة تماماً استناداً الى فلسفته نفسها . وللتدليل على هذه الازدواجية يشير المختصون الى أن كلاً من جورج بيركلي (١٦٨٥—١٧٥٣) George Berkeley ، هذا الاسقف الانجليزي الذي أوجد تياراً فلسفياً عرف بنزعته المثالية الذاتية وارتبط باسمه ، ودينيس ديدرو (١٧١٣—١٧٨٤) Denis Diderot ، هذا الفيلسوف الفرنسي ، والمفكر الموسوعي (الانسكلوبيدي) الذي يفرد له دور خاص في تهيئة المناخ الاجتماعي والفكري الثوري في عصر ما قبل الثورة الفرنسية مباشرة ، إن كلاً من بيركلي وديدرو خرجا من تحت خيمة جون لوك الفلسفية .

لقد اتضحت النزعة التنويرية عند جون لوك من خلال نفيه وجود أفكار غريزية تولد مع الانسان ،هذا الوجود الذي أصرت عليه الفلسفة المثالية للمدرسة الديكارتية ، فضلاً عن المتطرفين الرسميين للكنيسة وتعاليمهم بخصوص الالهام . جون لوك يطرح ، مقابل ذلك ، التجربة بوصفها المصدر الوحيد للمعرفة ويقارن النفس البشرية بصفحة ورقة بيضاء تكتب عليها التجربة العملية رموزها . يتعين على العقل ، في رأي جون لوك، أن يكون قائداً أعلى للانسان .

وعندما يشدد لوك على القول بأن « الانسان نفسه هو المسؤول الأول

عن السعادة أو الشقاء البشريين » ، إنما يولي ، شأنه في ذلك شأن جميع التنويريين المتأخرين ، أهمية خاصة لقضايا التربية • إن مثله الاعلى في التربية والتنوير يتلخص في تربية الانسان الراقي تربية منسجمة وشاملة ، بحيث يكون عقله متحرراً من قيود المناهيم السكولاستية (العتيقة المدرسية الجامدة) ومن ضباب الحماسة المتعصبة الزائفة •

لقد مارست تعاليم لوك حول الانسان تأثيراً هائلاً في الأدب التنويري في انجلترا • فالى هذه التعاليم يعود كل من انتباه الواقعيين التنويريين الى هذا الغنى في التجربة الحسية الانسانية ، وطرح موضوع التربية الانسانية التي تجاوزت كثيراً حدود « فترة التعليم » المدرسية والتي لا تنتهي إلا بانتهاء حياة الانسان نفسه • إن هذا الموضوع ميز بشكل واضح معظم الروايات الانجليزية التنويرية خلال القرن الثامن عشر •

إن تفسير لوك لـ « الخبرة العملية » ــ هذا المفهوم المحوري لكل فلسفته ــ يعاني هو الآخر من إزدواجية كبيرة • إنه يصرح بوجود مصدرين متعادلين في الأهمية ، خاصين بالمعرفة ، سواء منها ما يتعلق بـ « الاشياء الخارجية الملموسة » أو بـ « العمليات الجارية في أعماق نفوسنا » وبذلك يفصل المسألة المتعلقة بالاحساس بوصفه مصدراً للمعرفة عن المسألة المتعلقة بواقعية هذه « الاشياء الخارجية الملموسة » التي تعد أحاسيسنا إنعكاسات أو قوالب لها • إن المعرفة المعزولة عن الخبرة العملية البشرية الملموسة تنعزل ، حسب مفهوم لوك ، داخل مجال الافكار فحسب •

إن الشك بامكانية إدراك العالم الواقعي ، وفي سيادة العقل المستقل عن « الوحي العلوي » ، وباللامحدودية الموضوعية للادراك البشري ، إن الشك بكل ذلك ، ينخر ، مثل الصدأ ، كل هيكل فلسفة لوك الحسية Sensual • ويلاحظ المختصون أن هذا الشك يتحول ، عند تلامذة لوك الانجليز ، الى إنكار مباشر يصبح ، بهذا القدر أو ذاك ، أساس عقيدتهم

الفلسفية • كذلك يلاحظ المختصون أن التنويريين الماديين الفرنسيين في القرن الثامن عشر ، وفي مقدمتهم ديدرو ، ساروا في تفسيرهم تطور المفاهيم الحسية لفلسفة لوك ، في طريق مضاد تماماً للطريق الذي اختار السير فيه التنويريون الانجليز • ان الانطلاق من الحواس يمكن أن يقود اما الى النزعة الذاتية المثالية ، التي تؤدي بدورها الى فلسفة « الأنانة » Solipsism التي تذهب بتطرفها الى حد إنكار وجود العالم الخارجي (وهذا ما حصل بالنسبة لتلامذة لوك الانجليز) ، وأما أن تقود الى النزعة الموضوعية في الفلسفة (وهذا ما حصل مع التنويريين الفرنسيين الماديين) •

ففي فرنسا ، حيث تتلخص المهمة التأريخية العامة للحركة التنويرية في التحضير للثورة السياسية ، سادت الموضوعات الوطنية بصورة واضحة في الفن ، وفي الاخلاق وفي الفلسفة الخاصة بالتنويريين • ينطلق التنويريون الفرنسيون ، شأنهم في ذلك شأن أسلافهم ومعاصريهم الانجليز ، في أعمالهم الفنية والفلسفية من التصوير التنويري العام حول « الانسان الطبيعي » • غير أن « الانسان الطبيعي » عندهم يستحيل الى « مواطن » •

إن الملامح الوطنية للحركة التنويرية الفرنسية تزداد وضوحاً كلما تعقّد الجو السياسي وتفاقم مع مرور السنين ، قبل قيام الثورة الفرنسية • إن تصادم الوعي الشخصي مع الواجب الاجتماعي ، هذا التصادم الذي كان ينتهي بانتصار « المواطن » على « الانسان الطبيعي » ، يصبح موضوعاً مركزياً داخل الحركة التنويرية الفرنسية • ان قصة بروتس الذي يبعث بأبنائه الى الموت دفاعاً عن الوطن ، تصبح الموضوع المحبب عند الفنانين ، أما مأساة « هوراس » لكورني فينفض عنها غبار النسيان الذي تراكم عليها طوال قرن تقريباً ، وتكتسب شباباً سياسياً جديداً ، وتصفق لها باريس الثائرة كلها •

في انجلترا يكون الامر مختلفاً تماماً • ان الثورة البورجوازية الانجليزية

نفسها كانت ذات طابع اقتصادي واضح ، لا ذات طابع سياسي ، وان الحل الوسط Compromise الذي توصلت اليه في أعقاب ثورة ١٦٨٩ ، عزز لفترة طويلة التوازن السياسي للبورجوازية الانجليزية ، ووجه كل أنظار هذه الطبقة الى المسائل التطبيقية في الحياة الاقتصادية . إذا كان الاقتصاد السياسي الكلاسيكي قد اتضح أنه أكبر انجاز حققته البورجوازية الانجليزية خلال القرن الثامن عشر في ميدان النشاط العلمي ، فقد اتضح أيضاً أن الرواية الواقعية التي تعنى بوصف الطباع كانت أكبر انجاز لها في ميدان الأدب للحقبة ذاتها .

وعلى الرغم من محاولات عدد من الادباء الانجليز ، فقد بقيت الشخصية المهيمنة في الأدب التنويري الانجليزي ، هي شخصية روبنسون كروسو هذا الانجليزي البسيط والفطن ، والمهتم بالعمل ، الذي استطاع أن يقيم، في جزيرة غير مأهولة ، علاقات اقتصادية لمجتمع بورجوازي . ان الرواية الواقعية بالذات التي تتحدث عن مصير « الفرد المستقل » في انجلترا البورجوازية ، هي التي أصبحت ، في الحقيقة ، الصنف الأدبي البارز في أدب الحركة التنويرية الانجليزية ، وليست التراجيديا الوطنية الخاصة بالمذهب الكلاسيكي ، أو حتى « الصنف الجاد » للدراما العائلية الخاصة بوسط البورجوازية الصغيرة .

وبعكس فرنسا ، وربما حتى المانيا ، فان المذهب الكلاسيكي لم يحقق ازدهاراً يذكر في انجلترا . إن هذا النوع من تلطيف الحماسة الوطنية العالية في الأدب الانجليزي خلال القرن الثامن عشر لصالح ازدهار النزعة الواقعية التنويرية الخاصة بالحياة اليومية ، يكشف دون شك عن ضيق الأفق التاريخي للتنويرية الانجليزية . ان المسألة المتعلقة بالتوفيق بين المصلحة الشخصية ومصالح المجتمع ، هي التي أصبحت إحدى المسائل المركزية في التنويرية الانجليزية . إن النزعة التوفيقية التأريخية للتنويرية البورجوازية الانجليزية

لم تظهر بمثل هذه الدرجة من الوضوح التي تطالعنا من خلال الاصرار الذي يظهره الأدباء التنويريون الانجليز ، الواحد في أثر الآخر ، وهم يحاولون « أن يوفقوا » بين الفهم الواقعي الواعي للتناقضات الحقيقية داخل الحياة البورجوازية ، والثقة المسالمة الوادعة تجاه « طبيعة » الانسان الاخلاقية الفاضلة •

ويرى الباحثون أن سويفت هو الكاتب التنويري الوحيد في بداية القرن الثامن عشر الذي يبقى منطقياً في نقده الهجائي للتقدم البورجوازي •

وكلما تقدم الزمن كلما أصبح « التوفيق » بين المتناقضات أكثر صعوبة في ميدان الأدب والفلسفة • إن الانقلاب الصناعي ، مع كل النتائج التاريخية التي صاحبته ، وجه الى الأوهام التنويرية الضربة القاضية • فبينما كان التقديس التنويري للعقل يتحول داخل وعي البورجوازيين الانجليز العاديين، شيئاً فشيئاً ، الى مجرد تقديس تافه للمنفعة ، كانت النزعة الانسانية المتفائلة الخاصة بالحركة التنويرية تعاني في ابداع التنويريين الانجليز البارزين من أزمة داخلية عميقة تنبىء عن نفسها بطرق مختلفة داخل النزعة العاطفية Sentimentalism وداخل التيارات الممهدة للروماتيكية Preromanticism خلال القرن الثامن عشر ، وذلك قبل أن تظهر الروماتيكية بوصفها رد فعل ضد ما آلت اليه الثورة الفرنسية والحركة التنويرية المرتبطة بها ، لتحل أخيراً محل الحركة التنويرية نفسها عند مشارف القرن التاسع عشر •

ونظراً للطابع التوفيقي الذي يميز الحركة التنويرية الانجليزية عامة ،لم تستطع هذه الحركة ، رغم سبقها التأريخي على النطاق الاوربي ككل ، أن تحافظ على موقعها المتقدم والطليعي للحركة التنويرية الأوربية • لقد كان ذلك من نصيب الحركة التنويرية الفرنسية ، منذ منتصف القرن الثامن عشر على أقل تقدير •

إن التقديس التنويري لـ « العقل » اتسم في فرنسا منذ البداية بطابعه

الجهادي المعادي للاقطاع ولكل المؤسسات العقائدية المتحالفة معه • ومع أن نزعة تقديس العقل هذه ترتبط من الناحية النشوئية Genetical بالمذهب العقلي الديكارتي في القرن السابع عشر ، إلا أن هناك سمات مبدئية تميزها منه ، ذلك أن تقديس العقل عند التنويريين الفرنسيين تجاوز نظيره الانجليزي من حيث درجة تحرره من الخضوع للميتافيزيقية المثالية ، وللعقيدة الملكية وربما غير الملكية أيضاً • وتعد العلاقة المباشرة للعمل الأدبي بمهمات الكفاح الاجتماعي والسياسي واحدة من أبرز السمات المميزة للأدب الفرنسي خلال القرن الثامن عشر • إن الكتاب الفرنسيين المبرزين في القرن الثامن عشر (فولتير ، وموتتسكيو ، وديدرو ، وروسو ، وبومارشيه ، لم يكونوا يعانون من المحدودية والضيق وأحادية الجانب • إنهم لم يكونوا فنانين كتاباً فحسب ، بل كانوا كذلك مفكرين ، وكتاباً اجتماعيين ، وكتاب كراريس هجائية Pamphletists ، ودعاة سياسيين Agitators ، ومعلمين أخلاقيين Moralists باختصار ، لقد كانوا « فلاسفة » بالمعنى الاجتماعي التطبيقي الخاص الذي كان لهذه الكلمة في القرن الثامن عشر • لقد عملوا جميعاً على ايجاد علم جمال نفعي جديد ، يعد مفهوم الفائدة الاجتماعية للفن من أبرز سماته •

هناك سمة مميزة أخرى لأدب التنويريين ، إنه توجهه الكوسموبوليتي (عالمي ، غير محلي Cosmopolitan) • لقد استطاع الكتاب الفرنسيون التقدميون في القرن الثامن عشر أن يذللوا نزعة العزلة القومية ، وضيق أفق ثقافة القرون السابقة • لقد تصوروا أنفسهم وكأنهم « مواطنو العالم أجمع » • لقد توجهوا الى الناس المفكرين في جميع الاقطار الاوربية ، وكافحوا من أجل التبادل الدولي للافكار ، ومن أجل المزيد من الانجازات العلمية والفنية • لقد أوجدوا مفهوم « الجمهورية الأدبية (republique des lettres) » هذا المفهوم الذي مهد له إنسانيو عصر النهضة •

أما عاصمة هذه « الجمهورية الأدبية » في القرن الثامن عشر فكانت باريس التي استطاعت أن تخطف قصب السبق من مراكز أخرى بارزة للثقافة والافكار « الكوسموبوليتية » مثل لندن وامستردام ولاهاي .

ان اللغة الفرنسية ، التي استطاعت منذ القرن السابع عشر أن تحقق انتشاراً واسعاً بوصفها لغة الوسط البلاطي ، والدبلوماسية ، والصالونات الارستقراطية ، هذه اللغة تمكنت في القرن الثامن عشر من تدعيم مكانتها المهيمنة في أوربا ، بوصفها لغة العلم والفلسفة . في عام ١٧٨٣ طرحت أكاديمية العلوم في برلين فكرة تخصيص جائزة لأحسن بحث يكتب حول موضوع « ما السبب الذي جعل اللغة الفرنسية لغة العالم أجمع » . لقد كانت الجائزة من نصيب أحد الأدباء الفرنسيين الذي برهن في بحثه أن « اللغة الفرنسية لأنها لغة عقلية واجتماعية ودقيقة ، استطاعت أن تتجاوز حدودها القومية لتصبح لغة البشرية كلها » .

ومع ذلك فان التبادل الفلسفي الأدبي بين فرنسا والاقطار الأخرى في القرن الثامن عشر لم يكن أحادي الجانب . إن الأدب الفرنسي لم يكتف بأن أثر تأثيراً واسعاً في آداب الاقطار الاخرى ، بل تعرض من جانبه للتأثر بهذه الآداب مستوعباً أحسن منجزاتها في ميدان الابداع الفني والفلسفي والعلمي .

والى جانب تأثير آداب مختلف الاقطار الاوربية في الأدب الفرنسي ، تعرض هذا الأدب في القرن الثامن عشر لتأثير واضح وكبير من جانب الآداب الشرقية . يلاحظ المختصون أن الأدب الفرنسي أظهر ميلاً نحو حكايات الشرق منذ أواخر القرن السابع عشر ، إلا أن هؤلاء المختصين يجمعون على أن صدور الترجمة الفرنسية للحكايات العربية « ألف ليلة وليلة » التي اضطلع بها غالاند خلال الفترة (١٧٠٤–١٧١٧) ، قد قوّى هذا الميل الى حد بعيد ، وأنه وضع بداية لعصر أو قل عهد من عهود الأدب الأوربي .

ان التبادل الادبي الدولي ، هذا التبادل الذي كان لفرنسا دور متميز فيه ، ساعد على توسيع مدارك وأفهام الكتاب الفرنسيين وأغناهم بمجموعة

كبيرة من الأفكار والصور . ومن الطبيعي جداً ، في مثل هـذه الحالة ، أن تبدو لهم أطر قواعد فن الشعر التقليدية الخاصة بالمذهب الكلاسيكي،ضيّقة الى حد بعيد . ان المضمون الجديد الذي اندفع بتياره الجارف داخل الأدب، عمل على تمزيق القواعد البالية . لقد أخذ يتوالى ظهور الأصناف الأدبية الجديدة ، وإدخال الموضوعات الجديدة ، واكتشاف مجالات جديدة داخل الحياة الواقعية التي لم يعرفها الأدب قبل ذلك . لقد عرفت الحياة الأدبية الفرنسية نوعاً من الحيوية لم يكن لأحد عهد بها من قبل ، حيوية ترتبت على التغيرات التي طرأت على الحياة السياسية والاجتماعية في البلاد .

لقد اعتاد الباحثون أن يربطوا عادة بين التحول الذي عرفته الحياة السياسية في فرنسا على أثر موت لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ ، وبين بداية قيام الحركة التنويرية الفرنسية . لقد كشفت الاعوام التي تلت موت لويس الرابع عشر عن بداية إنحلال النظام القديم ، وعن التدهور الحاد لطبقة النبلاء ، وعن تعاظم القدرة الاقتصادية للطبقة البورجوازية ، هذه القدرة التي تتعارض بشكل صارخ مع ضآلة حقوقها السياسية . لقد تميزت الأعوام التي اعتلى فيها لويس الخامس عشر عرش فرنسا (١٧٢٣ـ١٧٧٤) بالانحلال التام لنظام الحكم المطلق في فرنسا ، وبتحول هذا النظام الى عقبة تعترض طريق التقدم . وفي الوقت نفسه يتشرب الأدب الفني بالمزيد من الافكار التنويرية .

وعند منتصف القرن الثامن عشر تنتهي المرحلة الاولى من الحركة التنويرية ، مرحلة تجمع القوى الثورية والتغلغل التدريجي للافكار التنويرية الى الأدب الفني . في هذا الوقت بالذات تنتقل الحركة التنويرية الى مرحلة جديدة تميزت بسيادة التعاليم السياسية والفلسفية الأكثر جذرية وتطرفاً radical . تتعمق النزعة المادية عند التنويريين ، ويتحقق انتشار أوسع لوجهات النظر الجمهورية على حساب الدعوة لـ « نظام الحكم المطلق

المستنير » • ومع أن فولتير يواصل نشاطه حتى في هذه المرحلة إلا أنه يفقد بالتدريج دوره بوصفه قائداً للشرائح الأكثر تقدمية داخل المجتمع الفرنسي • هذا الدور ينتقل الى ديدرو ، هذا المخطط والمحرر الرئيس لـ « الانسكلوبيديا » المشهورة التي تعد أبرز معلم أدبي وفكري وعلمي في عصر التنوير الفرنسي الذي اتسم بالنضج الكامل للايديولوجية البورجوازية الثورية • وخلال هذه المرحلة الثانية للحركة التنويرية يصبح الأدب كله ، باستثناء قطاعه الارستقراطي الرجعي ، مشبعاً بالافكار البورجوازية الثورية التنويرية •

وفي الوقت الذي حققت فيه الحركة التنويرية قمة تطورها ، أخذت تظهر فيها الانقسامات الداخلية التي تأتي إنعكاساً للتنوع والتمايز الاجتماعي داخل الطبقة الثالثة • بامكان الباحث أن يميز الخط الأكثر ديمقراطية داخل الحركة التنويرية • يقود هذا الخط المفكر والأديب المعروف روسو (١٧١٢ـــ١٧٧٨ Rousseau) الذي وقف بقوة ضد إضفاء الطابع المثالي على « مملكة العقل » ، وضد الدفاع الاحادي الجانب الذي عرفت به الحضارة البورجوازية في سعيها لحماية « الحالة الطبيعية » للانسان الذي لم يتذوق بعد طعم ثمار الحضارة • لقد طرح روسو فلسفة الشعور والايمان التي تدافع بحرارة عن حق الشخصية الانسانية في الكفاح ضد الاضطهاد الطبقي واللامساواة الاجتماعية ، طرحها في مواجهة النزعة الالحادية والمادية العقلية عند الانسكلوبيديين • ومع ذلك فلقد كان روسو الذي جادل التنويريين ، تنويريا هو نفسه ، وديمقراطياً متحمساً ، وجمهورياً ، واصل الكفاح ، بلا هوادة ، ضد النظام الملكي الاقطاعي الارستقراطي ، وضد استهتار الارستقراطية • لقد مثلت تعاليم روسو وأعماله الكتابية خطاً متميزاً داخل الأدب التنويري تجمع حوله عدد من الاتباع (الروسويون) ، بينما مثلت تعاليم ديدرو من الناحية الأخرى ، خطاً آخر ، وكان له أتباعه أيضاً •

ثانيا : التيار العـاطفي

يمهد للرومانتيكية

النزعة العاطفية Sentimentalism هي ظاهرة أوربية عامة • ويبرز التيار العاطفي ـــ ربما في وقت مبكر هنا وفي وقت متأخـر نسبياً هناك ، وتحت أسماء مختلفة أحياناً ـــ داخل الأدب التنويري ، بوصفه تياراً أدبياً جديداً ، وقبيل نهاية القرن الثامن عشر يصبح تياراً سائداً مشكلاً بذلك مرحلةجديدة من مراحل الحركة التنويرية الأوربية ، مرحلة سبقت الثورة البورجوازيـة الفرنسية (١٧٨٩) مباشرة •

والنزعة العاطفية تعد مواصلة ، من نوعها ، للكفاح السياسـي والأدبي الذي خاضته الطبقة الوسطى ضد أسس النظام الاقطاعي • ولكن النزعـة العاطفية تتطور في الحقبة التي تبدأ فيها الجماهير الشعبية ممارسة مزيد من التأثير الملموس على طبيعة هذا الكفاح • ولهذا السبب فان نقد النظام القائم عند ممثلي النزعة العاطفية يبدأ بالتوجه لا ضد المجتمع الاقطاعي فحسب،بل ضد المثل العليا عند البورجوازية أيضاً • إن ظهور النزعة العاطفية يشير الى بداية انقسام الطبقة الوسطى الى فئات متعددة •

إن العاطفيين يتلمسون ، بصورة غامضة ، التناقضات التي تتسـم بهـا عملية التكوين الرأسمالي داخل رحم المجتمع الاقطاعي • ولهذا السـبب ، فانهم في الوقت الذي واصلوا العمل على تعميق النزعة المعادية للاقطاع التي ميزت الحركة التنويرية ككل ، عملوا من ناحيتهم في الوقت نفسه على إثارة الشكوك حول التصورات المتفائلة لدى رواد الحركة التنويرية ، بخصوص التقدم البورجوازي وبخصوص النزعة العقلية التنويرية نفسها • يعتقد ممثلو النزعة العاطفية أن الانسان الذي يعيش بمشاعره بالدرجة الاولى ، هو وحده

القادر على أن يغور ، بفضل المعاناة الصادقة ، الى أعماق عـذابات جماهير الشعب الذين يئنون تحت وطأة النير المزدوج الذي تفرضه العلاقات الاقطاعية التي هي في طور التكوين .

على أن المرحلة الجديدة للتنويرية الممثلة بالنزعة العاطفية لا تعد إذا ما قورنت بالمرحلة التنويرية التي سبقتها ، تقدمية من جميع الوجـوه . ففي فرنسا نفسها حيث عبر التعاقب المنطقي لمراحل الحركة التنويرية تعبيراً مباشراً عن تنامـي الاستعداد الفكـري للثورة الديمقراطيـة البورجوازية ، كانت الخطوة الملموسة التي حققها روسو بالمقارنة مع ديدرو ، مرتبطـة في الوقت نفسه بالنزعة الطوباوية Utopian الأبوية Patriarchal من حيث وجهات النظر الاجتماعية ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الاخرى ، فانها تعـد تراجعاً واضحاً عن النزعة المادية لـ « الانسكلوبيديين » . ولا يجوز النظر الى النزعة العاطفية في الأدب الالماني على أنها تقـدم من كل النواحي ، لا سيما إذا ما تذكرنا أن الظـرف الثوري لما يخلق بعد في المانيا ، وهكـذا فان الباحثين المختصين يتفقون مع ليسنك ، أبرز ممثلي الحركة التنويرية الالمانية ، وهـو يرد على دعاة « الحركة والاندفاع » ، ممثلي النزعة العاطفية ومؤسسيها في الأدب الالماني .

أما في انجلترا حيث انسحب الموقف الثوري الى المواقع الخلفية، وأصبح ماضياً ، فقد كان دور النزعة العاطفيـة أكثر تناقضاً . لقد اتسمت النزعـة العاطفية الانجليزية بعدد من السمات النابعة من خصوصية التطور التاريخي لانجلترا . ففي الوقت الذي كان فيه الأفق التأريخي العالمي لانتصار الثورة البورجوازية ما يزال مجرد احتمال ينطوي عليه المستقبل ، كانت هذه الثورة قد وقعت في انجلترا فعلا وانتهت بحل وسط بين البورجوازيين والنبلاء . ان الثورة الوشيكة الوقوع في القارة الاوربية ، وتحرر امريكـا من التبعية

الانجليزية ، كانا يبعثان الأمل في نفوس خيرة أبناء انجلترا بتحقيق نظام اجتماعي يتسم بدرجة أكبر من الكمال ، إلا أن غياب الظرف الثوري من الساحة الانجليزية نفسها هو المسؤول عن الاعتدال النسبي الذي تتسم به وجهات النظر السياسية لمثلي النزعة العاطفية في انجلترا •

إن الدفاع عن المشاعر القوية والمخلصة، وعن العواطف الانسانيةالحقيقية، يرتبط عند روسو بتحرير الانسان من جميع أشكال الخرافات والقيود الطبقية • ان التحليقات في أجواء سماوية ، أو التقلبات النزوانية للأمزجة الارضية تماماً ، إلا أنها تافهة وصغيرة ، التي نجدها عند هذا الاديبالعاطفي الانجليزي أو ذاك ، لا ترتبط برباط قوي مع اتجاه سياسي جذري • إن تعاطف أديب انجليزي عاطفي مع سجين تعيس ، هذا التعاطف ما يزال بعيداً كل البعد عن الدعوة الى تهديم السجن • إن مثل هذه الدعوة لم تتحقق إلا في وقت لاحق من تطور النزعة العاطفية الانجليزية ، وقبل قيام الثورة الفرنسية (١٧٨٩) بسنوات قليلة • ان « الروسوية » الانجليزية لم تتوصل الى استنتاجات سياسية متطرفة إلا تحت تأثير الثورة الفرنسية •

ومع أن النزعة العاطفية في الأدب الانجليزي تخلفت من حيث نزعة التطرف السياسية Political radicalism عن التيارات الاوربية المشابهة ، إلا أنها أولت اهتماماً خاصاً للقضية الاجتماعية ، والى اتساع هوةاللامساواة في التملك ، ولغير ذلك من النتائج التي ترتبت على التطور السريعللرأسمالية الانجليزية بعد الثورة • إن الطبيعة الاجتماعيةللنزعة العاطفية الانجليزية هي طبيعة معقدة بدرجة كافية • ففي هذه النزعة تم التعبير عن التعاطف الخيري Philanthropic الذي يظهره ممثلو الطبقات العليا تجاه الفقراء ، والمطلب البورجوازي الصرف الذي يريد الاستعاضة عن البطلالإرستقراطي برجل الأعمال الكريم والشريف • ولكن الظواهر الأكثر أهمية داخل النزعة

العاطفية الانجليزيـة»، ارتبطت بالاحتجاج الجمـاهيري الواسع ضد افقار القرية ، Pauperization وضـد تجريـد الحرفيين الصغـار من ملكياتهـم Expropriation

ونظراً لأن الحركة التنويرية الانجليزية تطورت بعد الثورة البورجوازية (١٦٨٨) ، وفي ظروف ساعدت على نمو حجم الرأسمالية بوتائر تفـوق في سرعتها ما حصل في أوربا القارية ، فقد تميزت هذه الحركة ، بصورة عامة ، باتسامها بطابع أكثر « عاطفية » ، كما أن النزعـة العاطفية نفسها تظهـر في انجلترا في وقت مبكر بالمقـارنة مع ظهورها في البر الاوربي • إن النزعـة العاطفية والنزعـة الخاصـة بما قبل الرومانتيكيـة Prepromanticism تتشابكان داخل ابداع الأدباء الانجليز للقرن الثامن عشر مع تقاليـد الحركة التنويرية • والأكثر مـن ذلك ، فلا بد من الفصـل بين النزعة العاطفيـة الانجليزية ، وكل من العناصر العاطفية للتنويرية المبكرة ، والظواهر الما قبل رومانتيكية في أدب النصف الثاني للقرن الثامن عشر • وعلى الرغم من دور الطبيعة العاطفية في أعمال ريتشاردسون ، مع ذلك فان أعمالـه الابداعيـة تنتمي الى ميدان الرواية الواقعية التنويريـة • ومن الناحية الأخرى ، فان « الروايات القوطية » لرادكليف تنتمي الى ما يسمى بالتيار الماقبلرومانتيكي • وذلك على الرغم من كل الروابط التي تربطها بتقاليد النزعة العاطفية •

هناك فريق من الباحثين يميلون الى أن يروا في النزعة العاطفية مذهبـاً ممهداً للرومانتيكية أو مرحلة مبكرة من مراحل المذهب الرومانتيكي • غير أن فريقاً آخر يرى أن من شأن ذلك أن يعزل النزعةالعاطفية عن المهمات العامة والأهداف العامـة أيضاً للحركة التنويرية ، والى التقصير في تقـدير الملامح الواقعية للنزعة العاطفية نفسها ، ذلك أن جماليات النزعة العاطفية تنطوي على عناصر تطور عنها لا المذهب الرومانتيكي فحسب ، بل والمذهب الواقعـي أيضـاً •

ان عدداً من ملامح النزعة العاطفية تعد مجرد تطوير وتعميق لعـدد من الجوانب الجوهرية لمجمل الحركة التنويرية • إن كفاح التنويريين ضدالثقافة الارستقراطية ، ارتكز الى السعي من أجل حماية حقوق الشخصية الانسانية ومصالحها ، والى طرح القيم المعنوية في مواجهة التفسخ الارستقراطي ، والى إشاعة روح الديمقراطية في مجموعة المواضيع الأدبية ، وتحـرير الأدب من القواعد الضيقة للمذهب الكلاسيكي • وكل هذه الجوانب جرى مواصلـة الاهتمام بها من جانب النزعة العاطفية •

ومع أن الباحثين يقرون بأن تطور الواقعية التنويرية في الأدبالانجليزي قد تم ضمن إطار الفلسفة الحسية ، إلا أنهم يؤكدون أن اهتمام الأديبانتقل تدريجياً من تصوير الظواهر الخارجية التي تستقبلها الحواس الى تصـوير ردود أفعال الفرد السايكولوجية الداخلية على الواقع • ولقد استقى الأدباء العاطفيون الكثير من مفاهيمهم ، من الفيلسوف شيفستبري • فاذا كان لوك قد عزا أساس السـلوك البشري فقط الى الانطباعات الخارجية والى تلـك الاستنتاجات التي يستخلصها العقل منهـا ، فان شيفستبري يضع في أساس هذا السلوك إحساساً أخلاقياً داخلياً يعد في الوقت نفسه إحساساً بالجمـال أيضاً • إن هذه العودة الى الطبيعة ، الى الغريزة ، الى الاخلاقية الخاصـة بالشعور ، هذه العودة تصبح في وقت لاحق واحداً من الاركان الاساسـية للنزعة العاطفية • شيفستبري واحد من بين الاوائل الذين بدأوا بتفضيـل المنظر الطبيعي الوحشـي الذي لم تلمسه يد البشر على المتنزه الذي خطط بطريقة فنية بارعة • إن من الباحثين من يدعي إمكانية أن نجد عنده مقابلة بين الحراثة بوصفها عملاً طبيعياً ، والتعدين بوصفه اعتداءً تدنيسياً على أسرار الاغوار الارضية • ومن هنا يرى هـؤلاء الباحثون أن الأدباء العـاطفيين والرومانتيكيين لم يطوروا إلا جوانب محددة من وجهات نظر شيفستبري • عدا ذلك فلدى شيفستبري الكثير مما يمكـن أن يختلف به مع أصحـاب النزعة العاطفية •

يؤكد أحد تلامذة شيفستبري الذين طوروا نظريته الجمالية واقتربوا بها من النزعة العاطفية ان الانسجام العالمي و « الجمال العام » قد خرق بوجود الانسان . وانه من أجل تحقيق الانسجام يتعين على الانسان أن يتعلم من الطبيعة ، ومن العالم الحيواني . إن الطيور ، والنحل ، والنمل أكثر سعادة من الناس ، وبامكانهم جميعاً أن يقدموا لهم دروساً في السلوك الاخلاقي .

ادموند بيرك Edmund Burke يخطو خطوة أخرى يبتعد فيها عن علم جمال المذهب الكلاسيكي ، وذلك عندما ينظر في كتابه الموسوم « بحث فلسفي حول أصل مفاهيمنا عن السامي والرائع » (١٧٥٧) ، الى الرائع Beautiful والسامي Sublime بوصفهما مفهومين متعارضين ، ويولي اتباهاً خاصاً للثاني منهما . فالسامي يثير الدهشة ، أما الرعب فيشكل أعلى مستويات الدهشة . ويقف بيرك وقفة تفصيلية عند الظروف التي تعمل على خلق مشاعر الرعب . وهنا يعترض بيرك على الفيلسوف لوك الذي يرى أن طبيعة الظلمة الليلية لا تشتمل بذاتها على أي شيء مخيف ، وان الخوف من الظلمة ينشأ عند الانسان بسبب الاقترانات والتداعيات associations التي تخلقها حكايات المربيات وغيرها . ويعتقد بيرك أن طبيعة الظلمة نفسها، شأنها في ذلك شأن كل ما هو غامض ، تشتمل على شيء ما يؤثر في المخيلة. ومن هنا فانه يتوصل الى استنتاجات تخص الفن : « إن للصور المعتمة ، والغامضة ، وغير المحددة سلطاناً أكبر على المخيلة ، وتبعث في النفس عدداً من المشاعر والاهواء أكبر مما تفعله الصور التي تمتاز بقدر أكبر من الوضوح والتحديد » . ويضرب بيرك أمثلة لذلك يستمدها من أوصاف ميلتون للشيطان وللجحيم . وبهذه المسألة التي تخص الكفاح ضد الوضوح العقلاني للمذهب الكلاسيكي يقترب بيرك ليس فقط من النزعات العاطفية (عند يونج مثلاً) ، بل يقترب كذلك من النزعات والميول الماقبلرومانتيكية .

إن النظرة القائمة على واقع الحياة الاجتماعية لم تكن وقفاً على الفلاسفة والأدباء . لقد وجدت مثل هذه النظرة حتى في الحركات والتيارات الدينية التي انتشرت بين صفوف الاوساط الشعبية الدنيا . يقول أحد رواد المذهب « الميثودي » Methodism : « إن العالم الذي نحيا فيه تسوده حالة من الفوضى والاخطاء ، ولقد حلت عليه اللعنة بسبب الانسان . إنه مجرد فراغ، وحالة من العتمة ، ووادي أحزان ، حيث الأثم والجنون ، والكوابيس والاشباح ، تقوم كل من ناحيتها ، بامتاع ، وإثارة ، وتسميم الحيوات القصيرة والشقية للناس » .

إن الفكرة نفسها تكمن في أساس « أفكار ليلية » ليونج . يونج يمجد هنا « الانسان الخالد » ، ذلك أنه لا يجد في الحياة الارضية ما يستحق الاعجاب . وسعياً منه لتحرير الناس من خشية الموت ، يحاول إقناع الانسان بأنه لا يكاد يفقد شيئاً يستحق الذكر وهو يفقد الحياة . إن الانسان المحروم من الخلود يكون أسوأ حظاً من الحيوان ، ذلك أن الحيوان لا ينهب أخوته ولا يدينهم . إن الانسان منظوراً اليه من زاوية حياته الارضية الآثمة فحسب ، هو « غولة ، إهانة من السماء ، غمامة سوداء حالكة تخيم على وجه الطبيعة الرائع » . وإذا كان الانسان فاضلاً بفطرته ، فعلى وجه الارض يكون مخلوقاً شقياً ، ذلك ان الفضيلة في هذا العالم لن تقدر حق قدرها أبداً . إن الموت وحده الكفيل بوضع حد لشقاء جماعة ، ولآثام أخرى . إن هذه المصائب التي تقهر الانسان ستكون مربوطة ، مثل أسرى مقهورين، الى المركبة التي يستعرض بها الموت انتصاره .

منذ ثلاثينيات القرن الثامن عشر ولغاية الخمسينيات منه يكون الشعر الغنائي الصنف الأدبي الوحيد ، تقريباً ، البارز في النزعة العاطفية . ويعود الفضل في ذلك الى النزعة الذاتية Subjectivity التي تميز المذهب العاطفي ، والتي يسهل جداً التعبير عنها بواسطة الشكل الغنائي . يقول

توماس غري T. Gray في إحدى رسائله « يعد الاسلوب الغنائي الحقيقي ، على الرغم من تحليقات المخيلة ، وتزيينات عبارته وسموها ، يعد بحكم طبيعته أسمى من جميع الأساليب الأدبية الاخرى » • « إن الانتقال من الشعر الغنائي الى الادب القصصي ، أشبه ما يكون بالهبوط من ما هو سام (شاعري) الى ما هو عادي (نثري) • وبدءاً من النصف الثاني للقرن الثامن عشر فقط يتمكن المذهب العاطفي ، من خلال أعمال جولد سميث Goldsmith وستيرن L. Sterne ومكنزي ، على سبيل المثال ، من فن النثر وبذلك يصبح هذا المذهب تياراً مهيمناً في الأدب •

لقد هيمن في شعر المذهب العاطفي موضوعان مهمان : موضوع الطبيعة وموضوع الموت • ان غلبة أحد الموضوعين أوجد أساساً يبرر للباحث نسبة عدد من الشعراء الى مدرسة أدبية بعينها («شعرالمقابر» على سبيل المثال) • أما في الواقع فان كلا الموضوعين امتزجا ، بعد أن طعما بعدد من العناصر الاخرى ، فيما بينهما داخل إبداع كل شاعر كبير في هذه الحقبة • ويمكن اجمال المعنى العام لكلا الموضوعين بالقول بأن الحضارة الماثلة ينظر اليها وكأنها شيء ما عابر وزائل ، ولهذا فهي ظاهرة غير طبيعية ، ولهذا السبب يحاول الشاعر الهروب من هذه الحضارة • لقد أحب الشعراء العزلة بقوة • لقد وجدوا سلواهم في الأمكنة الريفية الرومانتيكية الموحشة • لقد بدوا وكأنهم لم يكونوا يوماً أكثر سعادة منهم وهم يجدون أنفسهم منسيين وسط الحقول الخالية من الناس ، وبعيدين عن عالم الاعمال التافه ، وأمامهم متسع من الوقت للتغني بأعمال الطبيعة • ان البطل النموذجي للنزعة العاطفية هو الزاهد أو ببساطة هو « محب الطبيعة » الوحيد مع نفسه •

ويمثل موضوع الموت تعبيراً متطرفاً عن الامزجة السوداوية Melancolic للشعر ذي النزعة العاطفية في القرن الثامن عشر •

ومثلما استخدم صنف القصيدة الرعوية Pastoral القديم لتطوير موضوع الطبيعة ، استخدم في تطوير موضوع الموت صنف المرثية Elegy • غير أن المرثية في هذه الحالة لم تعمل على تمجيد « فضائل » الوجيه المتوفى ، بل تحولت الى قصيدة فلسفية تعالج موضوعاً يتعلق بفناء الحياة الارضية •

يتوجه الأدباء ذوو النزعة العاطفية وهم يبعثون القصيدة الرعوية الى تقاليد سبنسر (١٥٥٢؟ــ١٥٩٩ "Spenser") متجاوزين المذهب الكلاسيكي، ويتوجهون الى الشعر الغنائي لميلتون وهم يبعثون القصيدة الرثائية ، متجاوزين كذلك المذهب الكلاسيكي • غير أن الباحثين وهم يلاحظون ذلك يقررون أن النزعة العاطفية لم تتمكن من خلق أعمال أدبية ترقى بقوتها وضخامتها الى مستوى إبداع هذين الشاعرين العملاقين • إن الروح العملاقية عند ميلتون ، وصورة الشيطان الذي يثور في وجه السماء ، كل ذلك لن يتم بعثه إلا في المذهب الروماتيكي الثوري عند بايرون • أما النزعة العاطفية فقد اكتفت بأن استعارت ، بالدرجة الاولى ، الشعر الغنائي السوداوي عند ميلتون المبكر • غير أن كل ارث سبنسر ،وشكسبير ، وميلتون ، من الناحية الأخرى ، شكل بالنسبة لكتاب النزعة العاطفية مرتكزاً في كفاحهم ضد الجفاف المجرد لقوانين إبداع المذهب الكلاسيكي ، وفي كفاحهم من أجل الاقتراب من الحياة الحقيقية • وفي مرحلة تالية ، ومع تطور التيار الماقبلروماتيكي يتحول إنتباه الشعراء والنقاد الى العنصر الخيالي الخاص بواقعية عصر النهضة ، إلا أن ما هو خيالي يبدأ هنا بالانفصال عما هو واقعي •

لقد ساعدت النزعة العاطفية على « إشاعة الشاعرية » في حدود معينة في النثر ، وعلى التعبير بدرجة أكبر عن شخصية المؤلف•

ثالثا : ظهور الرومانتيكيــة Romanticism

كانت الرومانتيكية ، منذ اللحظات الاولى لنشأتها وحتى الوقت الحاضر مثار نقاشات حادة ومختلفة في ميدان النقد والبحث الأدبيين ، مما حمل عدداً من الباحثين على الشك في وجود اتجاه أدبي آخر اختلفت فيه آراء المختصين بهذه الدرجة كالرومانتيكيــة . إن جميــع المهتمين بالبحث الأدبي عمومــاً وبالرومانتيكية بصورة خاصة يعترفون بالطبيعــة المتناقضة لهذه الظاهــرة الأدبية ، وغموضها . ومــع ذلك فليس فيهم ، تقريباً ، مــن لا يعترف بأن الرومانتيكية أحد التيارات الرئيسة في الأدب ، وان لم نعدم وجود من يعدها أهم هذه التيارات وأكثرها إثارة للجدل ، وأنقاها . وإذا كان جميع الباحثين يتفقون على أن الرومانتيكية تشكل عصراً بارزاً ومهماً ومتميزاً في تاريــخ تطور الفن ، فان هناك من لا ينكر أن هذا التيار قد تجاوز حدوده التأريخية النموذجية الملموسة التي يضعها الباحثــون بين عام ١٧٩٤ (عندما انتهــت الحركة الصاعدة للثورة البورجوازية الفرنسية) وعام ١٨٤٨ (عندما اندلعت من جديد الثورة الديمقراطية البورجوازية في أوربا) . هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فالبــاحث المختص يرى أن الرومانتيكية ، بوصفها ظاهــرة ايديولوجية لم تقتصر على الفن ، بل تجاوزته الى مجالات حضارية وثقافيــة أخرى منها « علم الاجتماع ، والاقتصاد السياسي ، والفلسفة ، والــــدين ، وعلوم الطبيعة وحتى الطب » .

لقد قدر للرومانتيكية ، قبل أن تصبح تياراً أدبياً مهيمناً في جميع الآداب الأوربيــة الرئيسة خلال الحقبة التأريخية التي ذكرناها قبل قليل ، أن تزامن التيار الكلاسيكي في مرحلة انحلاله وانحطاطه ، طوال القرن الثامن عشر ، بأشكال وصيغ مختلفة (تنويرية ، ونزعة عاطفية ، وماقبلرومانتيكية) ، وأن تخوض مع هذا التيار المقلد والجامد الذي أخذ يزداد تخلفاً عن التاريخ مع مرور الزمن ، الى أن قدر للتيار الرومانتيكي أن ينتصر عليه على أثر انتصار

الثورة البورجوازية على النظام الاقطاعي المتخلف هو الآخر • ومن الناحية الأخرى فقد تعين على التيار الرومانتيكي أن يجاور ويزامن ، بعد أن استنفد مهماته التأريخية،تيار الواقعية الانتقادية Critical realism • ويبرهن الباحثون على أهمية جوهر النزعة الرومانتيكية أو المزاج الرومانتيكي لعملية الابداع، بتذكير الآخرين بأن الواقعية لم تستطع في أي وقت من الأوقات أن تقضي نهائياً على الرومانتيكية (مثلما فعلت الاخيرة مع الكلاسيكية أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر في أوقات متفاوتة نسبياً من أدب أوربي الى أدب أوربي آخر ، تبعاً لعمق التقاليد الوطنية للنزعة الكلاسيكية أو ضعفها في كل بلد من هذه البلدان) • لقد استطاعت الرومانتيكية أن تغزو الواقعية في عقر دارها ، وأن تكمن في أعماقها بوصفها « مزاجاً ذهنياً خاصاً ملهماً وحالماً » ، وعنصراً أساسيا في « الحياة الروحية » نابعاً من أعماق « حياة القلب والروح الانسانيتين » ، بحيث يكون الأدب من غير هذا العنصر « جافاً » ، و « جسداً بلا روح » الخ • إن ناقداً أصيلاً وباحثاً حصيفاً لا يستطيع أن يتصور وجوداً لواقعية أديب مثل شكسبير ، وبلزاك ودوستويفسكي ، وتولستوي ، وتشيخوف وهمنجواي الخ• من غير هذا العنصر المهم من عناصر الخلق الأدبي • بالاضافة الى ذلك فسنرى أن الرومانتيكية تعود فتفرض نفسها على الحركة الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وتفرض نفسها منذ نهاية الحرب العالمية الثانية من خلال عدد من التيارات الطليعية في الشعر ، والقصة ، والدراما ، وراء أسماء وواجهات مختلفة ومتنوعة ، وفي ظروف تأريخية واجتماعية جديدة تماماً ، وبأهداف جديدة ، وزوايا تناول جديدة للواقع التأريخي تبعاً لذلك •

يربط عادة بين ظهور الرومانتيكية في عقودها التأريخية النموذجية (أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر) ، ورد الفعل الحاصل على تناقضات الثورة البورجوازية والتطور الرأسمالي للمجتمع من زاويتي

نظر اجتماعيتين متعارضتين : من وجهة نظر الطبقات الاقطاعية من ناحية ، ومن وجهة نظر الفئات الديمقراطية الواسعة من الناحية الأخرى . ولهذا السبب فقد كان رد الفعل الرومانتيكي مختلفاً في الجوهر الاجتماعي لصيغه، وانه لازم ، دائماً وفي مختلف مراحل وجوده ، كلاً من المعارضة الارستقراطية للتقدم البورجوازي ، والحركات الديمقراطية المعبرة عن مزاج الشعب البسيط على حد سواء . ومع أن هذا التباين في المنطلق الاجتماعي للاعتراض على التطور الرأسمالي بواسطة الفن الرومانتيكي كان من بين أهم الاسباب وراء الجدل الدائر حول إمكانية القول بوجود أدب رومانتيكي يتسم بالوحدة ، كما سنرى ، إلا أن الرفض المطلق للواقع الذي أوجده التطور الرأسمالي ، والسعي للهروب بحثاً عن جو خاص بالمثل الطوباوية المجسدة للحلم الخاص بكمال الانسان والعالم ، كل ذلك يشكل سمة عامة لأي تيار رومانتيكي ، وذلك على الرغم من تميز مضمون رفض العالم البورجوازي ، وتميز المثل العليا التي تطرح بديلاً عنه في كل تيار من مثيله في التيار الآخر .

وإذا ما نظرنا الى العلاقة بين الرومانتيكية وسلفها الكلاسيكية ، في ضوء القوانين الموضوعية التي تحكم عملية تطور الحركة الأدبية ككل ، جاز لنا القول بأن الرومانتيكية ، هذا البديل التأريخي (النقيض التاريخي) للكلاسيكية ، امتازت بتجنب ممثليها الصيغ ذات الدقة العلمية في عرض أنفسهم وآرائهم ، بعكس أسلافهم الكلاسيكيين الذين كانوا يؤكدون الوضوح المطلق وتجنب الغموض بأي ثمن . لقد خيل للرومانتيكيين أن التعبير عن الحقيقة حول الفن سيكون أدق وأكمل إذا ما تم تجنب وضعها في صيغ محددة ودقيقة ، وتم تجنب الاستنتاجات والتصنيفات الدقيقة ، وأكتفي ، بدلا من ذلك ، بالحديث ، بصورة عفوية ، حديثاً نابعاً من القلب، ومن المخيلة ، ومن الانطباع العفوي ، ومن الخبرة الشخصية المباشرة .

وإذا ما نظرنا الى الرومانتيكية من زاوية القضايا المطروحة ، وطبيعة الحلول لهذه القضايا فلن تكون أمامنا رومانتيكية واحدة • لقد اتصفت الرومانتيكية بتنوع كبير جداً ، وبأحكام متباينة أيضاً ، وبوجهات نظر ومفاهيم ينقض أحدها الآخر في الكثير من الحالات ، وذلك لان الرومانتيكية تطورت على إمتداد حقبة زمنية طويلة من خلال أعمال ابداعية أوجدها كتاب ينتمون الى بلدان مختلفة واتجاهات سياسية متعددة تعبر عن مراحل مختلفة في تطور الفن ، وتتقاطع مع مهمات تخص أشكالاً فنية مختلفة •

وأمام مثل هذا الواقع عبر أحد الشعراء الرومانتيكيين الروس منذ عام ١٨٢٤ عن حيرته تجاهها ، وقارنها في رسالة بعث بها الى جوكوفسكي ، مؤسس هذا التيار في الأدب الروسي ، بـ « عامر الدار » الذي يثق الجميع بوجوده والذي يصعب على الجميع تحديده ، أو وضع اليد عليه • وعلى أثر ذلك نجد پوشكين نفسه يصرح أن معاصريه « يحملون فكرة غامضة جداً عن الرومانتيكية » • وبعد ذلك بحوالي عشرين عاماً ، أي في الاربعينيات من القرن الماضي ، أعرب بيلينسكي الناقد الروسي المعروف ، في معرض محاولته لتشخيص المعالم النظرية لهذا الاتجاه الأدبي ، عن أسفه لأن « الرومانتيكية ما زالت ، كالسابق ، لغزاً محيراً وغامضاً » •

وبفضل الاهتمام الذي أولاه الباحثون لهذا التيار الأدبي منذ نشأته الى اليوم ، تمكن هؤلاء من القاء الضوء على العديد من جوانبه ، كما اكتشفوا ميادين جديدة للبحث • وعلى الرغم من أن من الباحثين من لا يزال يشكك بامكان التوصل الى نتائج إيجابية ، ومن لا يزال يواصل الرفض بالقول بوجود رومانتيكية واحدة ، إلا أن رأياً آخر أخذ يستقطب عدداً متزايداً باستمرار من الباحثين الذين يقرون بأن قضايا محددة كانت الرومانتيكية ككل قد طرحتها ، وأن طرح هذه القضايا الذي شمل الحركة الرومانتيكية كلها لم يكن وليد الصدفة ، بل هو ظاهرة قانونية ويرتبط

بالمسار الحتمي لتطور الفن وتطور الحياة الاجتماعيـة • ومن الناحية الأخرى فان الاتجاه الرومانتيكي على اختلاف تياراته الداخلية إتسم بملامـح فنية أساسية ومشتركة تبرر للباحث القول بوحدة هذا الاتجاه ، وذلك على الرغم من التناقض الايديولوجي الذي يميز ممثلي مختلف تيـارات هذا الاتجاه ، والاختلاف في وجهات النظر الفنية •

ربما إذا نظرنا الى القضايا الاساسية الخاصة ، بعلم الجمال الرومانتيكي ، وذلك من خلال مضمونها النظري الرئيسي ، فسيتعين علينا في هذه الحالة مراعاة عدم تجانس الرومانتيكية ، لا سيما من حيث جذرها الاجتماعـي • ومع ذلك فالرومانتيكية هي رومانتيكية ، على حد تعبير فانسلوف ف•ف• أحد المعنيين بعلم جمال الرومانتيكية في العصر الحديث • فلم يكن توحيد مصطلح الرومانتيكية لجميع العاملين في حقله ، وذلك بغض النظـر عـن الاختلافات التي تميز كل واحد منهم ، بمحض الصدفة • إن هذا المفهوم لم يكن مجرد نزوة أو غلطـة وقع فيها أولئك الـذين استعملوه • إنه يعكس السمات الجوهرية بصورة خاصة لسلسلة من الظواهر المختلفة التي تتميـز بمجملها من غيرها من الظواهر التي تم التعبير عن جوهرها من خلال مفاهيم مثل الكلاسيكية والواقعية الخ•

يتساءل الباحث فانسلوف ف•ف• في كتابه الموسـوم بـ « علـم جمـال المذهب الرومانتيكي » قائلاً : كيف يتعين علينا أن نفهم ذلك الشيء العـام الذي يوحد جميع الرومانتيكيين ، وذلك على الرغم من كل تنوع التيارات ، والمدارس القومية ، والشخصيات المتفردة individualities الابداعية داخل المذهب الرومانتيكي ؟ غير أن الباحث ينصح ، قبل الاجابة عن هذا السؤال ، انطلاقاً من جوهر المذهب الرومانتيكي وطبيعته الاجتماعية ، بالتوقف قليلاً والنظر في الطريقة التي يتناول فيها الآخرون الظاهرة بحيث يتعـذر معهـا تلمس ما هو عام فيها •

إن أعداء القول بوجود رومانتيكية واحدة يعتقدون ، أحياناً ، بامكانية الحديث عن الرومانتيكية كما هي عليه وذلك فقط بوصفها « علاقات متبادلة وتأثيرات متبادلة » تقوم بين فنانين متميزين ومتفردين داخل العملية التأريخية • ويحكم فانسلوف على هذا المنطلق بأنه خاطىء • ففي رأيه أن من الواضح أن الصلات المتبادلة والتأثيرات المتبادلة ذات الطابع الشخصي (ويمكن الكشف عنها داخل أكثر الظواهر تبايناً واختلافاً) ، ليس بامكانها حل المعضلة المتعلقة بوحدة المذهب الرومانتيكي •

إن شاعرين رومانتيكيين مثل جوكوفسكي وليرمنتوف في روسيا (ومثلهما ووردزوورث وبايرون في انجلترا ، والاخوان شليجل وشيللر في المانيا ، وشاتوبريان وهيوجو في فرنسا) بامكان أعمالهما الابداعية أن تبدو وكأن لا جامع يجمع بينها • إن أوجي ازدهار نشاطهما ليسا فقط لا يتطابقان في الزمن ، بل يرتبط كل منهما بميول ودوافع سياسية واجتماعية مختلفة : مسالمة محافظة عند جوكوفسكي ، ومتمردة معارضة عند ليرمنتوف ، ومع ذلك فاذا ما دققنا النظر عن كثب في شعرهما فسنتمكن من تلمس عدد من الصلات ذات الطابع الشخصي بينهما • يتميز شعر كل منهما بشيوع صنف التأمل الفلسفي ، أعني التأمل — خيبة الأمل ، وصنف « الفِكَر » الخاصة بمصير الاجيال ، هذه الفكر المعبرة عن عدم الرضا بالحياة وعن الاحساس بعدم رسوخها • كما نحس بتجاوب أشعارهما ذات الطابع الـ « باترياركي » (الابوي) الخ•

ومع ذلك ، فمهما حاولنا تركيز مثل هذه الصلات الفردية ، فلن نستطيع أبداً أن نستنتج من خلاله مفهوم المذهب الرومانتيكي • إن تمايز الشاعرين، لا سيما ما يتعلق بالدوافع الاجتماعية لابداعهما ، ستبدو في نظرنا دائماً أكثر قوة وسترجح على الجزئيات المتشابهة •

ان من الممكن أن تنسب كلاً من جوكوفسكي وليرمنتوف (ومثلهما

ووردزوورث وبايرون في انجلترا ، والاخوان شليجل وشيللر في المانيا ، شاتوبريان وهيوجو في فرنسا) الى المذهب الرومانتيكي ، استناداً الى ماهو عام بصورة جوهرية والذي يميز علاقة كل منهما بالواقع ويميز أيضاً المثل الاعلى لكل منهما . إن كلا الشاعرين يتصفان بعدم الرضا عن الواقع الذي يحيط بكل منهما ، وبالاحتجاج ضد الظواهر الانانية ، والجشعة،والوحشية التي شاعت في حياة الناس ، وضد الفرقة والعداوة بين الناس . تشيع في إبداع كل منهما موضوعات الشعور بالوحدة ، والسعي للهروب من الحياة التي تحيط بهما ، وبالتعاطف مع العالم الروحي للناس البسطاء ، واسباغ الطابع الرومانتيكي على الطبيعة وعلى الماضي . أما عند جوكوفسكي فان عدم الرضا عن الواقع لا يتحول الى معارضة سياسية للنظام الاجتماعي ، وأما عند ليرمنتوف فيتحول الى مثل هذه المعارضة . والهروب من الحياة يتطابق، في حالات كثيرة ، مع التصوف الديني ، أما عند ليرمنتوف فيبقى في حدود الحلم الشعري . عند جوكوفسكي تشيع صورة البطل ــ المتأمل ، أما عند ليرمنتوف فتشيع صورة البطل ــ المكافح . ومرد كل ذلك يعود الى كون الرومانتيكية عند جوكوفسكي محافظة من حيث وجهات نظرها السياسية أيضاً . فلو نظرنا الى كل من الشاعرين خارج حدود هذا الفارق لما بقي وجود لرومانتيكية كل من الشاعرين ، ومع ذلك فان هذا الفارق نفسه لا يلغي تلك الحقيقة وهي أن كلاً منهما شاعر رومانتيكي ، وإن انتميا الى تيارين مختلفين .

ان كلاً من الادباء يمتلك مجموعته الخاصة من الوسائط والاساليب التعبيرية الخاصة ببناء الصورة الفنية ، هذه المجموعة التي تميز إبداعه . وإذا ما اعتمدنا مبدأ مقارنة السمات الاسلوبية والاساليب الفنية لمختلف الادباء فلن نتمكن أبداً من أن نستخلص منها مفهوماً عن المذهب الرومانتيكي بوصفه « وسطاً حسابياً » Arithmetical average من نوعه خاصاً بهذه السمات والاساليب . ولكن مع ذلك ، فان كلاً من خصائص المجاز عند

أي شاعر رومانتيكي ، بامكانها أن تساعد على تمييز المذهب الرومانتيكي وأن توصف بأنها رومانتيكية ، بشرط واحد هو أن تكون هذه الخاصية مترتبة على فهم conception رومانتيكي ، ونابعة من الاسس الجوهرية للمذهب الرومانتيكي ، هذه الاسس التي تعد واحدة في جميع مظاهرها •

ويرى فانسلوف أنه إذا كانت الصلات والتأثيرات المتبادلة ذات الطابع الشخصي تعجز عن حل المسألة المتعلقة بوجدة المذهب الرومانتيكي ، فان صلات وتأثيرات متبادلة على مستوى أعلى من الاهمية لا تشكل هي الاخرى جوهر هذا المذهب ، ذلك أن هذه الصلات وهذه التأثيرات المتبادلة هي التي تترتب على هذا الجوهر وتشتق منه ، وليس العكس • ولذلك فان الاستعاضة عن السمات الخاصة بنوع الظاهرة ككل Typological ، بنسق من الصلات والتأثيرات المتبادلة بين عدد من الظواهر الفردية الملموسة ، هذه الاستعاضة لن تكون شرعية بأي معنى من المعاني •

فالمذهب الرومانتيكي يعد ظاهرة موحدة ، بوصفه نمطاً شرعياً محدداً خاصاً بعلاقات الفن تجاه الواقع داخل مجتمع بورجوازي • إن النسق الملموس تأريخياً الخاص بالصلات ، والتأثيرات ، والتأثيرات المتبادلة في مجرى عملية تطور الثقافة الفنية ، هذا النسق يطالعنا عند أنصار القول بوجود مفهوم عام للمذهب الرومانتيكي ، في ضوء مغاير تماماً لذلك الذي تطالعنا فيه عند خصوم هذا المفهوم •

ان الاستنتاج بأن مجموعة من الاعمال لعدد من الادباء ، الذين ينتمون الى آداب قومية مختلفة ، بأنها رومانتيكية لا يترتب بالضرورة على ادراك الصلات المشتركة بين هذه الاعمال ، بل على العكس ، فان هذه الصلات استطاعت أن تقوم بين هذه الاعمال لأنها رومانتيكية في جوهرها • إن هذه الاعمال ستبدو لنا رومانتيكية حتى في حالة اهمالنا لصلاتها القائمة بينها ، ونظرنا اليها فقط من خلال مضمونها الذي هو وقف عليها •

سابعاً : الطبيعة الاجتماعية للمذهب الرومانتيكي

لقد عرف عصر ظهور الرومانتيكية أحداثاً جسيمة داخل الحياة الاجتماعية . فالثورة البورجوازية الفرنسية والحروب النابليونية التي أعقبتها، وحركات التحرر القومية ، كل ذلك هزت المجتمعات الاوربية بعنف . لقد أخذت النظم القديمة تتهاوى في كل مكان ، وتزعزعت تقاليد كرست عبر القرون . إن الاحساس بالتذمر الداخلي ، وبزعزعة العالم ، وبنسبية جميع المقاييس والقيم والصيغ الاجتماعية التي بدت في الماضي ثابتة وراسخة ، هذا الاحساس حل محل العقيدة العقلية الواضحة التي سادت القرن السابق.

ان جميع ظواهر المذهب الرومانتيكي اتسمت بالبرم الكبير بالواقع ، وبعدم التطابق العميق بين التصورات حول ما يجب أن يكون عليه الواقع ، والواقع الماثل . لقد كان وراء هذا البرم دوافع اجتماعية متباينة . ففي عدد من الحالات كان وراء هذا البرم تجسيد للمعارضة الاقطاعية ضد التطور البورجوازي . إن ايديولوجيي الطبقات التي اكتسحتها الثورة أداروا ظهورهم للواقع الذي أوجدته الثورة ، وجادلوا ضد الايديولوجيا التي هيأت لها . لقد كرهوا الحركة التنويرية ، واحتقروا النظم البورجوازية ، وأضفوا صفات المثالية والكمال على النظم الملكية والارستقراطية ، وعلى الكنيسة ورجال الدين . ولقد شكل هذا الموقف رد الفعل الاول ضد الثورة البورجوازية الفرنسية والنهج التنويري المرتبط معها .

وهكذا ظهر التيار الرومانتيكي المحافظ (أو الرجعي) الذي لم يكن متبنياً لنزعة معادية للبورجوازية واضحة وحسب ، بل كذلك نزعة ارستقراطية ملكية ، وروحية دينية لا تقل وضوحاً وتحديداً عن سابقتها . في انجلترا التي كانت ، مع المانيا ، سباقة الى تبني الرومانتيكية ، مثل هذا الاتجاه شعراء

« مدرسة البحيرة » : ووردزوورث وكوليردج . وفي المانيا : كل من نوفاليس ، وتيك ، والاخوين شليجل ، وشيلينج الخ . وفي فرنسا كل من شاتوبريان ، وفيني ، ولامرتين .

وفي حالات أخرى ، كان سبب البرم بالواقع ناجماً عن خيبة الأمل التي أحست بها الفئات الشعبية الواسعة بنتائج الثورة البورجوازية وبمجمل التقدم الرأسمالي . وبما يتناسب والتحقق العملي للحرية البورجوازية تبددت الاوهام التنويرية بشأن بناء المجتمع بناءً عقلياً ، وانهارت الآمال بشأن التحقيق الفعلي للشعار الثوري المشهور « حرية ، اخاء ، مساواة » . كما تبددت الأحلام بشأن السعادة الشاملة والرخاء العام .

ونظراً لأن واقع المرحلة التي أعقبت الثورة لم يبرر الآمال التي عقدت عليها ، ظهر بين صفوف الفئات التقدمية داخل المجتمع ، هذه الفئات التي كانت تقوّم نتائج الثورة انطلاقاً من مصالح الشعب ، وبالاستناد الى المثل العليا ذات المضمون الديمقراطي العام ، ظهر ميل لرفض هذا الواقع . لقد جرت العادة أن يوصف هذا التيار الرومانتيكي بأنه تقدمي (أو ثوري) . وهكذا فان هذا التيار الرومانتيكي التقدمي يلتقي مع التيار الرومانتيكي المحافظ بطبيعته المعادية للبورجوازية ، ولكنه يختلف عنه في عدم ارتباطه بالايديولوجية الملكية أو الصوفية الدينية . وفي هذه الحالة فان نزعة معاداة البورجوازية ترتبط عند الرومانتيكيين التقدميين ، في حالات غير قليلة ، بنزعة معاداة الاقطاع ، أما مثلهم العليا ، فمع اختلافها عن مثل الرومانتيكيين المحافظين ، إلا أنها هي الاخرى طوباوية وتستعصي على التطبيق . بالنسبة للرومانتيكيين المحافظين فان التربة التأريخية اللازمة لتحقيق مثلهم العليا أصبحت من مخلفات الماضي ، أما بالنسبة للرومانتيكيين التقدميين فان مثل هذه التربة لم تظهر بعد .

في الأدب الانجليزي ارتبط مثل هـذا التيار الرومانتيكي التقـدمي بالدرجة الاولى باسمي بايرون وشيللي ، وفي الأدب الالماني بأسماء هوفمان وهايني وشيللر ، وفي الأدب الفرنسي بأسماء مدام دي ستال ، وهيوجـو ، وموسي ، وسيو ، وجورج صاند .

وهكذا جرت العادة أن يقسم المذهب الرومانتيكي عبر تاريـخ الفـن بالدرجة الاولى على تيارين أساسيين : محافظ (أو رجعي) ، وتقدمي (أو ثوري) ، وهما يتميزان من بعضهما بالدرجة الاولى ، بحسب طبيعة وجهات النظر السياسية الاجتماعية ، وبنشاطات الرومانتيكيين السياسيةالاجتماعية، كذلك بحسب الصفة الغالبة لصلتهم بالقوى الاجتماعية المحافظة أو التقدمية. وهذا التقسيم يستند الى تقاليد قديمة وعميقة الجذور . فقبل ما يزيـد على قرن ونصف القرن ميز بيلينسكي الرومانتيكية « القديمة » من الرومانتيكية « الجديدة » ، الى واحدة تنظر الى « الخلف » ، وأخرى تنظر الى « أمام »، الى رومانتيكية « بروح القرون الوسطى » ، ورومانتيكية من نوع آخـر تماماً . جاء في تقويمه لأدب بايرون ما يأتي « بايرون لم يفكـر أن يكـون رومانتيكياً ، بمعنى أن يكون من أنصار القرون الوسطى : انه لم ينظر الى الخلف ، بل الى أمام » . و « لقد كان مبشراً برومانتيكية جـديدة ، أما الرومانتيكية القديمة فقد وجه اليها ضربة قوية ».

قد يخطىء عـدد من البـاحثين عندما يتصورون أن الـرومانتيكيين المحافظين يمتازون بأن أحلامهم عقيمة دائمـاً ، بينما يمتاز الرومانتيكيـون التقدميون بأن أحلامهم واقعية دائماً . إن أحلام أي من الفئتين يمكـن أن تكون حقيقية ، ويمكن أن تكون عقيمـة . انها حقيقية (أو واقعية) بحكـم جوهرها الانساني وذلك بحكم ارتباطها جذرياً بحاجات الانسـان المعنوية الواقعية ، وعقيمة بحكم جوهرها الطوباوي ، ذلك أنها عاجزة عن المساهمة في تغيير المجتمع في الواقع . ومع ذلك ، وعلى الرغم من الطابع النسـبي

لتقسيم الرومانتيكيين الى : محافظين وتقدميين ، فالتيار الاول تغلب عليه النزعات العقيمة لأحلامه ، بينما يغلب على الثاني المضمون الواقعي لأحلام ممثليه . وهذا راجع ، كما مر معنا ، الى الاختلاف الاساسي في زاوية الانتماء الاجتماعي والفكري لكل من الفريقين .

ويظهر هذا التمايز بين الرومانتيكيين في ضوء علاقات أخرى . فالرومانتيكيون جميعاً يعترفون ، على سبيل المثال ، أن مصير الانسان تتحكم به قوى لا يمكن السيطرة عليها : العناية الالهية ، القدر الخ . هنا يظهر عجز كلا الفريقين عن فهم القوى الحقيقية المحركة للتطور الاجتماعي . ومع ذلك فان هذه التصورات تتصف ، عند الرومانتيكيين المحافظين ، بطابع صوفي ، بينما تتخذ عند التقدميين شكل مجازات وصور شعرية ترمز الى القوانين الموضوعية التي يجري تحسسها بشكل غامض . يمتاز المحافظون باستسلامهم أمام هذه القوى ، بينما يمتاز التقدميون بتمردهم واحتجاجهم ضدها . ولهذا فقد شاع عند الفريق الاول أمزجة الخضوع السلبي أمام الحياة ، أما الفريق الآخر فقد شاعت عندهم أمزجة التدخل الفعال فيها .

غوركي يقسم الرومانتيكية الى سلبية وايجابية . أما الرومانتيكية السلبية فتحاول أما مصالحة الانسان مع الواقع بتزيينه له ، وأما صرفه عنه عن طريق الغوص العقيم في العالم الداخلي ، عالم الافكار حول « ألغاز الحياة المهلكة » ، وحول الحب ، وحول الموت ، باختصار حول الالغاز التي لا يمكن حلها عن طريق « الافتراض » ، والتأمل . وأما الرومانتيكية الايجابية فتسعى الى تقوية ارادة الانسان تجاه الحياة ، والى أن توقظ فيه نزعة التمرد ضد الواقع ، وضد كل أشكال القهر فيه .

وفي حالات غير نادرة خاض الرومانتيكيون المحافظون والرومانتيكيون السلبيون كفاحاً حاداً فيما بينهم ، كل في بلده . فالباحث المختص يشير الى أن بايرون — الرومانتيكي الانجليزي المعروف — سخر في قصصه الشعرية

من الرومانتيكيين المحافظين ووردزوورث ، وكوليردج ، بينما عقد أواصر الصداقة مع شيللي الذي يعد رومانتيكياً تقدمياً مثل بايرون نفسه . وهيوجو عمد في مقدمته الشهيرة لمسرحية « كرومويل » الى فضح لا « المذهب الكلاسيكي المتهرىء » فحسب ، بل وفضح كذلك « الرومانتيكيةالكاذبة »، لقد انتمى الى حلقة « سيناكل » التي خاضت كفاحاً فعالا ضد التجمعات الرومانتيكية الرجعية . وهايني الأديب الالماني المعروف انتقد في عمله الموسوم بـ « المدرسة الرومانتيكية » الرومانتيكيين من ينّا JENNA الذين منهم نوفاليس ، وتيك ، والاخوان شليجل بسبب نزعتهم التصوفية وميلهم الى إسباغ المثالية والكمال على الماضي .

على أن مما تقدم ينبغي ألا تتوهم أن كل الظواهر الرومانتيكية يمكن تصنيفها بوضوح الى محافظة ، أو الى تقدمية . فهناك ، على سبيل المثال ، أدباء رومانتيكيون لم يظهروا ميلا للنشاط السياسي ، ولم يفضلوا الارتباط بأي تجمع سياسي ، علنياً كان أو سرياً . منهم ، مثلاً ، الفريد دي موسيه . عدا ذلك فان التطور الفكري والسياسي للرومانتيكيين لم يجر على وتيرة واحدة . منهم من تحول من النهج الثوري الى الرجعي (شيللينج) ، أو على العكس (هيوجو) . ومنهم من بقي ثابتاً على نهجه طوال حياته ، مثل شاتوبريان أو نوفاليس من ناحية ، وبايرون وشيللي من الناحية الاخرى . من الناحية الاخرى هناك نوفاليس الأديب الرومانتيكي الالماني الذي عرف بكرهه للبورجوازية ، ولكنه سخر في الوقت نفسه بقسوة من بؤس الأمراء الالمان . لقد عانت أعماله الابداعية ، شأنه شأن الكثير من الرومانتيكيين الالمان من علاقة ازدواجية متناقضة تجاه ما هو تقدمي أو رجعي داخل الحياة السياسية والاجتماعية . عدا ذلك فان تعقد الوضع السياسي في أوربا الناجم عن تطور الثورة الفرنسية دفع عدداً من الرومانتيكيين الى اتخاذ مواقف متباينة انعكست هي الأخرى على أعمالهم الابداعية . شيللر الأديب الالماني

الرومانتيكي ، معروف أنه حيا الثورة الفرنسية ، إلا أنه تراجع عن تأييدها بعد أن كشفت قيادتها عن نزعة تسلط قومي واضحة • الحروب النابليونية وضعت الرومانتيكيين التقدميين داخل الأقطار الاوربية الاخرى ، في موقف لا يحسدون عليه • حتى أن منهم من اضطر الى مهاجمة نابليون • ثم بعد أن هزم نابليون من قبل « الحلف المقدس » الذي ضم الاقطاعيين والحكومات الملكية الاقطاعية في أوربا ضد قيادة الثورة الفرنسية ، عاد نابليون ليصبح رمز التحرر في نظر الرومانتيكيين التقدميين (بايرون في انجلترا وپوشكين في روسيا) •

وهكذا ، ففي مثل هذه الحالات ، يمكن تحديد طبيعة الاعمال الابداعية لهذا الأديب الرومانتيكي أو ذاك ، في ضوء ميوله الاكثر رجحاناً والاكثر اتساقاً وثباتاً • وعلى الرغم من تعقد عملية التطور الفني الملموس، وعلى الرغم من خصوصية هذا التطور في مختلف الفنون ، يبقى تقسيم الرومانتيكية الى محافظة وتقدمية محتفظاً بمبرراته القوية • ينبغي ألا نغفل أن صفة المحافظة أو التقدمية قد لا تظهر دائماً بصورة مباشرة ، وإنما تلمس بوصفها محصلة نهائية أو نزعة عامة • وإذا كان تقسيم الباحثين للرومانتيكيين الى محافظين وتقدميين يستندالى اعتبارات ذات طابع فكري وسياسي بحت ، فان ذلك يجب ألا يوهم أحداً بأن تقدمية الفنان سياسياً تتطابق مع تقدميته فنياً ، وان رجعيته سياسياً تعني بالضرورة رجعيته أو تخلفه فنياً • إن بامكان التقدم أو الرقي الفني عند شعراء مثل ووردزوورث ، وكوليردج، وشاتوبريان أن يقترن مع أفكارهم الرجعية من الناحية السياسية ، كما أن التقدمية السياسية لم يتم التعبير عنها دائماً بصيغ فنية تكافئها • عدا ذلك فبامكاننا أن نعثر داخل عقيدة الرومانتيكيين المحافظين على جوانب تقدمية ، تلعب دوراً واضحاً في تحديد قيمة الابداع الفني • بامكاننا أن نذكر هنا بالتعاطف مع معاناة الشعب ، وإدانة تعسف الاغنياء والوجهاء ، وتمجيد غياب الانانية

والجشع من العلاقات بين الناس ، والعمل من أجل تأمين الحرية الشخصية ، وانتقاد الكنيسة والدولة • وعلى الرغم من أن كل ذلك ظهر عندالرومانتيكيين المحافظين بطبيعة مغايرة لظهوره عند التقدميين ، إلا أن هذه العناصر التقدمية غذت تطور الابداع الفني ، وجعلت انجازات هذا الابداع أمراً ممكناً •

لكل ما تقدم يتضح أن المذهب الرومانتيكي ، بكل تياراته ونزعاته الداخلية ، اتسم بأهمية كبيرة في تطوير الثقافة الفنية خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر • لقد طرح قضايا هي من صميم واقع العصر الجديد، ووسع من حدود الفن ، وساعد في عملية الكفاح ضد الاشكال البالية في الفن ، وأوجد وسائل تعبيرية جديدة ، وهكذا فقد شكل بنفسه خطوة الى أمام على طريق التطور الفني للبشرية • إن وحدة المذهب الرومانتيكي يمكن تلمسها في : ١ــ رفض النظام البورجوازي ونمط الحياة القائم ٢ــ عدم تقبل الواقع الرأسمالي ومعارضة هذا الواقع بالحلم الذي يجسد المثل الانساني الأعلى • وأما تنوعه فيتمثل في : ١ــ ازدواجية جذوره الاجتماعية ٢ــ في تمايز المنطلقات الحياتية ووجهات النظر السياسية عند الرومانتيكيين ٣ــ ويترتب على ذلك حتى الطابع المتباين الخاص بحل القضايا الفكرية العامة في الابداع الفني •

خامساً : حول مصطلح

الرومانتيكيـة

استعمل مصطلح « الرومانتيكية » Romanticism عند ظهـوره أول مرة في معان مختلفة • ولقد عمل ذلك ، في حالات كثيرة ، على بقاء الغموض سائداً عند تحديد جوهر الرومانتيكية وعلى إشاعة الحيرة بصدد ضبابيـة المفهوم نفسه وعدم وضوحه • ولقد ذكرنا سابقاً كيف أن فيازمسكي،الشاعر الرومانتيكي الروسي شكا من أن « الرومانتيكية مثل عمار الدار • هنـاك الكثيرون ممن يثقون بوجـوده : القناعة متوفرة بأنه موجود : ولكـن أين بالضبط نلمحه ، وكيف نحدده ، وكيف نضع عليه إصبعنا ؟ »

وإذا كان فيازمسكي يتحدث هنا عن غموض المصطلح وابهامـه ، فان رومانتيكيين آخرين يلفتون الانظار الى كثرة المعاني التي يدل عليها ، الأمر الذي يساعد على احاطة معناه بالضبابية •

الفريد دي موسيه ، الرومانتيكي الفرنسي المعروف ، حاول في مقـالته الموسومة بـ « رسائل ديوبيوي وكوتونيه » أن يسخر من التصورات الضيقة الأفق عند البعض حول الرومانتيكية ، فلم يفعل إلا أن جعل المصطلح أكثر غموضاً وأكثر تنوعاً في دلالته • وبعد أن قلّب ديوبيوي وكوتونيه ــ بطلا « الرسائل » ، وهما أديبان شابان ، مختلف معاني هذا المصطلح محـاولين الغوص الى جوهر القضية ، توقفا عنـد المعاني الآتية : ١ــ الرومانتيكيـة بوصفها خروجاً على قانون الوحدات الثلاث في الدراما ، وبوصفها منظومة عامة للمبادىء ، تقف في وجه المـذهب الكلاسيـكي (التعريف السلبي) • ٢ــ الرومانتيكية بوصفها دمجاً بين المأسـاوي والملهاوي ، بين السـامي والوضيع الخ ، انها على العموم ذلك الخلط بين الاصناف الأدبية والمفاهيـم الجمالية (تعريف تركيبي) • ٣ــ الرومانتيكية ، بوصفها أدب الشعوب ذات

الاصل الروماني ، هذا الأدب الذي يتميز من الأدب العتيق ـ الاغريقي والروماني (تعريف تأريخي) • ٤ـ الرومانتيكية بوصفها محاكاة للأدب الالماني (تعريف بحسب التشابه) • ٥ـ الرومانتيكية بوصفها طغياناً للصنف الأدبي الغرامي intimate (تعريف بحسب الاغراض الأدبية) • وفي الاخير يتوصل الصديقان ، بعد أن ضلا وسط التعريفات ، الى استنتاج ظريف يقول إن جوهر الرومانتيكية يكمن في الاكثار من استعمال الأسماء الصفات •

لقد كان ، بالفعل ، لكل التعريفات المذكورة بصدد الرومانتيكية وجود داخل علم الجمال الرومانتيكي ، وهي تعكس ملامح وجوانب متنوعة من الفن الرومانتيكي • فمن أجل تعريف الرومانتيكية تم هنا ، في أغلب الحالات، اختيار سمات وان كانت مهمة ، إلا أنها جزئية ، وحتى سطحية أحياناً • إن الأسس الحقيقية للفن الرومانتيكي وجدت تعبيرها ، لا في شرح المصطلح وتفسيره ، وإنما في حل القضايا الجمالية الاساسية من حيث الجوهر •

نصادف مصطلح « الرومانتيكية » في النقد الانجليزي منذ القرن الثامن عشر • ولكنه لم يستعمل على نطاق واسع إلا بعد أن تم طرحه من قبل الأخوين شليجل ـ فردريك واوغست ـ وذلك عند ملتقى القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر ، وظهر في مجلة « أتينيوم » التي أصدراها عام ١٧٩٨ • على أثر ذلك قامت مدام دي ستال بنقل هذا المصطلح الى فرنسا، ثم انتشر بعد ذلك في الاقطار الاوربية الاخرى • الرومانتيكيون الالمان ، ثم بعد ذلك الفرنسيون ، والروس ، هم الذين أطلقوا أنفسهم هذا المصطلح• أما الرومانتيكيون الانجليز فلم يستخدموه في الدلالة على أنفسهم ، وإنما سموا بالرومانتيكيين في حقبة لاحقة بحكم جوهر فنهم •

فردريك شليجل اشتق اسم الاتجاه الجديد في الأدب من مصطلح "Roman" (رومان ـ الرواية) ، معتقداً أن هذا الصنف الأدبي بالذات لا المأساة الكلاسيكية والعتيقة (اغريقية ورومانية) ، هي التي تعد تعبيراً

عن روح العصر الحديث • إن هذه الفكرة مضمنة أيضاً في عمل شيللينج « فلسفة الفن » ، ومنه انتقلت الى هيجل • في وقت آخر نصادف وجهات نظر مماثلة في مؤلفات فاجنر ، لا سيما في كتابه « الاوبرا والمأساة » ، فيه نقرأ ما يأتي : « ان البذرة الخاصة بأدبنا تكمن في الرواية » ، ونقرأ أيضاً : « ان الرواية وحدها هي القادرة على تصوير حياتنا بدرجة أكبر من الوضوح والفنية » • وهنا لا يسعنا إلا أن نثمن فراسة الرومانتيكيين الذين خمنوا في وقت مبكر الآفاق المفتوحة أمام ازدهار الرواية في القرن التاسع عشر ، وذلك في وقت لم تظهر فيه أي من تحف هذا الفن الأدبي بعد •

إن مثل هذا التفسير للمصطلح اعتمد ، الى حد كبير ، على استعمال الكلمة الحياتي في أواخر القرن الثامن عشر • في ذلك الوقت جرت العادة أن يوصف بـ « الرومانتيكية » أو بـ « الرومانية » (نسبه الى كلمة roman أي ـــ رواية) كل ما هو خيالي أو غير اعتيادي بصورة عامة (ذلك الشيء الذي يحدث «وكأنه في رواية») • ولهذا فان الأدب الجديد الذي يتميز بقوة من الأدبين السابقين عليه : الكلاسيكي والتنويري ، أي غير المألوف دائماً ، والخيالي في حالات عديدة ، هذا الأدب الجديد سمي كذلك رومانتيكيا (رومانياً) ، أما الـ «رومان» (الرواية) فقد تم الاعتراف بها على أنها الشكل الأساسي في هذا الأدب •

ومن أجل تفسير مصطلح « الرومانتيكية » في ضوء قيمتها الجوهرية لا بد من الاستعانة بالرأي الآتي الذي قال به فردريك شليجل : « إن الشعر الرومانتيكي ، شأنه في ذلك شأن الشعر الملحمي Epos ، وحده هو القادر على أن يكون مرآة للعالم من حولنا بأكمله ، ولوحة تشمل العصر • إن بامكان هذا الأدب أن يحلق على جناحي التأملية reflection الشعرية بين المادة المصوَّرة (بفتح الواو المشددة) وصورتها ، طليقاً حراً من أي شكل من أشكال المنفعة الحقيقية والمثالية ، مضاعفاً طوال الوقت من فعالية هذه التأملية

مرة بعد أخرى وكأنه يضاعفها مرات لا حصر لها على صفحات مرايا عاكسة، إن هذا الأدب الجديد قابل للتطور باتجاه السمو والتنوع ليس فقط عن طريق الانتقال من الداخلي الى الخارجي ، بل بالعكس ايضا عن طريق الانتقال من الخارجي الى الداخلي • إنه الأدب الوحيد الحر وغير المحدود والذي يعترف بنزوة الشاعر ، الذي يجب ألا يخضع لأي قانون ، على أنها قانونه الأساسي • ان الصنف الادبي الرومانتيكي في الادب ، هو الصنف الوحيد الذي يمثل بنفسه شيئاً ما أكبر من كونه مجرد صنف أدبي قائم بذاته • إنه يعد الشعر نفسه ، بحد ذاته ، ذلك أن كل أدب هو رومانتيكي أو يجب أن يكون كذلك بمعنى من المعاني » •

في هذا القول نصادف مجموعة من أهم سمات الفن الرومانتيكي ، بوصفه صدقاً («مرآة للعالم من حولنا بأكمله ، ولوحة تشمل العصر») ، وحرية في الابداع ، المفهومة بمعنى نزوة الفنان ، بوصفه شمولية احاطته في الحياة • وفي الوقت نفسه نلمس هنا أيضاً تناقضاً مميزاً في فهم الرومانتيكيين لفنهم • فمن ناحية نجدهم يعنون بالأدب الرومانتيكي الأدب الجديد ، أدب العصر الاخير • ومن الناحية الاخرى ، يطابق فردريك شليجل بين ما هو رومانتيكي وبين جوهر الفن نفسه («الصنف الأدبي الرومانتيكي ••• يعد الشعر نفسه بحد ذاته») • وهكذا فان المذهب الرومانتيكي يطالعنا بوصفه مرحلة في تطور الفن العالمي ، ولكنه في هذه الحالة يكون مرحلة من ذلك النوع الذي يحصل فيه الفن على جوهره الحقيقي لأول مرة •

نصادف تناقضاً من النوع نفسه عند أوغست شليجل : « لقد اخترنا اسم (الرومانتيكية romanticism) للدلالة على الطبيعة المتميزة للفن المعاصر ، وذلك خلافاً للفن العتيق (الاغريقي والروماني) أو الكلاسيكي • لا يجوز وصف هذا المصطلح بعدم الدقة : إنه مأخوذ من كلمة «رومانس»

romance ، من تسمية اللغات الشعبية التي تشكلت عن طريق مزج اللهجات اللاتينية والالمانية القديمة » . هنا يوضع الفن الرومانتيكي في مواجهة الفن العتيق ، بوصفه كل الفن الذي صب في لغات حية (وليست ميتة ، كلاسيكية) في العصر الحديث . ومثل هذا الفهم يحقق في وقت لاحق انتشاراً واسعاً ، ولكن يوضع في أساس تمييزه من غيره من الفنون ،سمات أكثر أهمية ، مثل : الطبيعة الحسية للفن القديم مقابل الطبيعة الروحية لفن القرون الوسطى ، الطبيعة الانسجامية plastic للفن القديم ،والطبيعة « الرسميزيتية » Pictorial للفن الرومانتيكي . لقد تلقف الرومانتيكيون الآخرون مثل هذا التدقيق وكرروه .

وفي معرض جدل فكتور هيوجو في مقدمته التي وضعها لعمله الموسوم بـ « قصائد جديدة » ، مع مدام دي ستال ، اعترض ضد تقسيم تاريخ الفن كله الى عصرين : وثني — عتيق ، ومسيحي — رومانتيكي . إن مثل هذا التقسيم يبدو في نظره تقسيماً شكلياً (تخطيطيا Schematic) . ومن أجل الكشف عن جوهر الرومانتيكية حاول أن يقترب من موضوعه مباشرة وأن يقدم تعريفه منطلقاً لا من المقارنة والمقابلة بين عصرين من عصور التطور الفني ، بل من الخصائص المميزة للفن الجديد بحد ذاته . لقد رأى هيوجو جوهر الرومانتيكية في مزجها بين مقولات جمالية متنوعة (الرائع والمشوه ، السامي والوضيع ، المأساوي والملهاوي) وبين أصناف أدبية متنوعة (الشعر الملحمي ، الشعر الغنائي والدراما ، الرواية والقصة الشعرية الغنائية ، المأساة والملهاة الخ) .

وفي وقت لاحق حاول هيوجو أن يتناول تفسير الرومانتيكية من جانب آخر تماماً .لقد عرف الرومانتيكية انطلاقاً من الجوهر السياسي لذلك الاتجاه الأدبي الذي نسب اليه أعماله الابداعية الخاصة . كتب في مقدمته لمسرحية « هرناني » أن الرومانتيكية هي « الليبرالية في الأدب ... حرية الفن ،

حرية المجتمع ــ هذا هو الهدف المزدوج الذي يجب أن يضعه نصب أعينهم ويسعى الى تحقيقه جميع أصحاب الاذهان التي تفكر تفكيراً منطقياً والمتصفة بالثبات المنطقي » . وفي بحثه الموسوم بـ « وليم شكسبير » آكد في معرض تطويره لهذا التعريف أن «الروماتيكية والاشتراكية ــ هما ظاهرة واحدة» .

لقد اقترب ستندال من تعريف الرومانتيكية بطريقة مغايرة لتناول هيوجو للقضية عينها . لقد وضع ستندال الرومانتيكية بوصفها فناً أوجدته المشاكل الحياتية للعصر الحديث ، مقابل الكلاسيكية بوصفها فناً يستند الى استنساخ جامد للتقاليد الميتة . كتب ستندال في بحثه « راسين وشكسبير » (١٨٢٨) : « الرومانتيكية هي فن يمنح الشعوب أعمالا أدبية تستطيع أن توفر لهم المتعة على الرغم من الحالة المعاصرة لعادات هذه الشعوب ومعتقداتها . أما الكلاسيكية فعلى العكس ، فقد قدمت لهم أدباً يوفر لهم مزيداً من متع آباء أجدادهم » ، بعد ذلك يضيف موضحاً : « لقد كان كل الأدباء الكبار ، في حقيقتهم ، رومانتيكيين في زمانهم . أما الكلاسيكيين فهم الذين يقلدونهم بعد مرور مائة عام على وفاتهم ، بدلا من أن يفتحوا عيونهم ويقلدوا الطبيعة » .

واستناداً الى هذا الفهم يصبح كل فنان رومانتيكياً إذا استطاع أن يكون معبراً عن روح زمانه . وفي ضوء مثل هذا الفهم يصبح رومانتيكياً كل من راسين وشكسبير . عندما يجمدون ابداع الفنان ويشرعون بتكراره بصورة آلية ، نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام النزعة الاكاديمية

الفاقدة للحياة . هذا هو حال ، خاصة ، النزعة الكلاسيكية المولعة بالتقليد . راسين ، من وجهة نظر ستندال ، كان رومانتيكياً بالنسبة لزمانه ، ثم أصبح كلاسيكياً بالنسبة لمقلديه . وبهذه الطريقة يتعامل ستندال مع كل من شكسبير وبتهوفن .

لقد عرفت وجهة النظر هذه انتشاراً واسعاً . اننا نعثر على مقابلة من هذا النوع ، بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، عند ديلاكروا : « راسين كان رومانتيكياً بالنسبة لزمانه . أما في نظر الازمان التالية فقد أصبح كلاسيكياً » .

بالامكان العثور على وجهة النظر عينها حول الرومانتيكية عند بيرشيه الرومانتيكي الايطالي . إنه يضع الرومانتيكية والكلاسيكية الواحدة مقابل الاخرى بوصفهما « شعر أحياء » و « شعر أموات » ، ويقول : « لن أتصور أني أرتكب خطأ عندما أقول أن هوميروس ، وبندار ، وسوفوكليس ، ويوريبيدس وغيرهم ، وغيرهم كانوا في زمانهم ، بطريقة من الطرق - رومانتيكيين ، نظراً لأنهم غنوا الاحداث النابعة من حياة الاغريق ، وليس من حياة المصريين » .

ريلييف وهو أحد الشعراء الرومانتيكيين الروس في عشرينيات القرن الماضي ، حاول هو الآخر أن يجمع بين عدد من سمات الرومانتيكية . في مقالة له بعنوان « بضعة كلمات عن الشعر » نقرأ ما يأتي : « الشعر الرومانتيكي اسم أطلقوه على الشعر الاصيل ، المستقل ، وبهذا المعنى فان هوميروس ، واسخيلوس ، وبندار ، باختصار ، إن جميع خيرة الشعراء الاغريق هم رومانتيكيون ، بالضبط مثل أروع ما لدى الشعراء الجدد من أعمال أدبية كتبت وفق قواعد القدامى ، ولكن موضوعاتها مأخوذة ، لا من التاريخ القديم ، فهي أعمال رومانتيكية ، وذلك على الرغم من أن كلا من أولئك وهؤلاء لا يعدون الآن رومانتيكيين . ألا يحق أن نستنتج من كل ما قيل الآن أنه لا وجود لا للشعر الرومانتيكي ولا للشعر الكلاسيكي ؟ لقد كان الشعر الحقيقي دائماً هو هو ، بالضبط مثلما كان الحال مع قواعده . والشعر يتميز فقط بحسب جوهره وأشكاله ، التي حددتها له روح الزمن في مختلف العصور ، ومستوى الثقافة في ذلك البلد الذي ظهرت فيه هذه الاشكال »

وموقعه أيضاً • يمكن تقسيم الأدب ، بصورة عامة ، الى قديم وجـديد • سيكون ذلك أكثر وجاهة ، إن أدبنا أغنى مضموناً وأقل شيئية : ولهذا فان لدينا أفكاراً أكثر ، بينما لدى القدامى لوحات أكثر ، لدينا المزيـد مما هو عام ، بينما لديهم المزيد مما هو شخصي • إن لدى الأدب الجديد تقسيماته الأخرى ، وذلك تبعـاً لمفاهيم وروح العصـور التي ظهر فيها عباقرة هـذا الأدب » •

لقد اتضح من التفسيرات المقدمة بخصوص جوهر الاتجاه الرومانتيكي من جانب الرومانتيكيين الالمـان ، والفرنسيين ، والروس أن مصطلـح « الرومانتيكية » في تصورهم الخاص لم يتسم لا بالوضوح ، ولا بوحـدة الدلالة • ومن خلال الاحكام المتعددة ، والمتنوعة أحياناً ، يصبح ممكناً فرز فهمين أساسيين : الرومانتيكية بوصفها فن عصر ما بعد العصـر العتيـق (وأحياناً فن القرون الوسطى) ، يتعارض من حيث خصائصه الأساسية مـع الفن العتيق ، والرومانتيكية بوصفها ابداعاً حياً للعصر ، يتعارض مع التطبيق الجامـد للتقاليد الميتة •

ان الحيرة التي تكشف عنها تفسيرات مؤسسي المذهب الرومانتيكـي وعدم اتفاقهم حوله جملة وتفصيلا ، تبرر الجدل الذي بقي حياً في الاوساط الأدبية والفكرية حول هذا الاتجاه الأدبي منذ ظهوره في بداية القرن التاسع عشر والى الآن ، ومع ذلك فما زال مفهوم الرومانتيكية يثير جـدل المعنيين بالأب • ولا عجب في ذلك فالمذهب الرومانتيكي هو قبل كل شيء واحد من أبرز المذاهب في تأريخ الفن ، التي كوّن كل واحد منها عصراً قائماً بذاته • وهذا التيار الفني تكون من خـلال تطور تيارات وتجمعـات ومـدارس رومانتيكية متنوعة •

يمكن حصر أهم سمات الفن الرومانتيكي فيما يأتي :ـ

١ـ موقف انتقادي معارض بلا هوادة تجاه المجتمع البورجوازي •

٢ـ تعارض حاد بين المثل الأعلى السامي والواقع الحقيقي .

ان هاتين السمتين الاساسيتين هما اللتان تميزان جوهر المذهب الروماتتيكي ، وتحددان ، بالتالي ، كل منظومة موضوعاته المجازية الفكرية، ومنظومة خصائصه الفنية .

إن طريقة التعبير الفني عن المضمون الحياتي ، والموقف من الواقع هي التي تحدد منهج method الفن الروماتتيكي . وان هذا المنهج الذي يعد واحداً في المذهب الروماتتيكي كله ، هو الذي يميز الخصائص النوعية عند الروماتتيكيين ، التقدميين منهم والمحافظين على حد سواء ، ويظهر بصورة فردية في إبداع كل واحد منهم على حدة .

يتعين علينا أن نميز « المزاج الروماتتيكي romance » بوصفه العالم الانفعالي والتأثري الفكري والسامي للشخصية ، أو أي أطر ذهنية سامية بصورة عامة ، من المذهب الروماتتيكي romanticism بوصفه اتجاهاً داخل تأريخ الفن ، ومن المنهج الروماتتيكي romantic method ، بوصفه طريقة في التعبير الفني عن خصائص هذا الاتجاه . ففي العصر الحديث أخذ عدد من الباحثين يميلون أكثر فأكثر الى التمييز بين المصطلحين بالطريقة الآتية : « المذهب الروماتتيكي romanticism » هو ذلك الاتجاه الروماتتيكي الذي ساد في مختلف الآداب القومية في أوربا خلال النصف الاول (وهناك من يقصره على الثلث الاول) من القرن التاسع عشر . أما « المزاج الروماتتيكي romance فهو ذلك « العالم الانفعالي والتأثري الفكري » الروماتتيكي الخاص بالشخصية الانسانية ، الذي يستطيع أن يجد تعبيره في الأدب حتى خارج حدود « الاتجاه الروماتتيكي » . وسنجد ان مثل هذا التمييز ضروري جداً لازالة اللبس والخلط الحاصل عند النقاد وهم ينسبون هذا الأديب العالمي أو ذاك ، هذا العمل الأدبي أو ذاك ، الى الاتجاه

الرومانتيكي من جانب عدد من النقاد أو الى الاتجاه الواقعي من جانب عدد آخر منهم ، أو بالعكس .

ونظراً للاهمية التي تمتع بها كل من المثل الأعلى ذي الطبيعة السامية ، وطرح هذا المثل الأعلى بديلا عن الواقع « الحقير » ، بالنسبة للفن الرومانتيكي ، فقد سارع عدد من النقاد الى أن ينسبوا الى « المذهب الرومانتيكي » كل الأعمال الأدبية التي وجدوا فيها مشاعر سامية ومزاجاً فكرياً سامياً ، وأحلاماً جميلة بصورة عامة . ومن هنا شيوع عبارات مثل « معاناة رومانتيكية » ، و « شخصية رومانتيكية » ، و«سلوك رومانتيكي» ، و « حب رومانتيكي » ، و « أحلام رومانتيكية » الخ ...

هذا الفهم الواسع للرومانتيكية هو المسؤول عن اللبس الحاصل في الدراسات الأدبية . فقد يتحدث ناقد أو مؤرخ أدب عن « الرومانتيكية » في مسرحية « هاملت » على سبيل المثال ، وهو يعني « المزاج الرومانتيكي » romance فيها . وكذلك قل عن وصف هاملت ، بوصفه بطلا في المسرحية المذكورة ، بالرومانتيكية ، بينما يجب أن ينصرف الذهن الى « مزاجه الرومانتيكي » . وهذا ينطبق على جميع الأدباء الواقعيين الذين عكسوا في أعمالهم الأدبية وصوروا « الحياة المتوترة للروح والقلب » ، عن هذا « العالم الداخلي لروح الانسان ، والحياة الخفية للقلب » : ستندال ، ودوستييفسكي ، وبلزاك ، وديكنز الخ .

يبدو واضحاً أن هناك خلطاً بين « الرومانتيكية » بوصفها مذهباً أدبياً له حدوده التأريخية وخصائص منهجها الفني ، وبين « الرومانتيكية » بالمعنى الدارج في الاستعمال اليومي لهذه الكلمة . وللمعنى الأخير مختلف الظلال ، وذلك تبعاً للقيمة الفكرية أو السلوكية التي تجابه بهذا التفسير لمفهوم الرومانتيكية بمعناها الواسع . ففي حالات معينة تطلق كلمة « رومانتيكية » وصفاً للاحلام غير العملية (قد توصف بـ «الوردية») التي توضع في مواجهة

نزعة الشك الواعية وفي مواجهة الاحساس بالواقع ، وفي حالات ثانية تطلق لوصف النبل الروحي الذي يوضع في مواجهة الوقاحة والاستهتار ، وفي حالة ثالثة تطلق وصفاً للنزعة الحالمة السامية بصورة عامة ، وفي حالة رابعة تطلق وصفاً للحب الشاعري ، وهناك حالات أخرى كثيرة مثل مواجهة الانانية بالايثار ، والخمول الكسيح بالأحلام المتطلعة الى أمام ، والنزعة العقلية الباردة بالحياة الانفعالية المتوترة ، والميول العملية بالموهبة الفنية الخ .

ولتجنب هذا الخلط بين مختلف المفاهيم المترتبة على استعمال كلمة « الرومانتيكية » يقترح الباحث فانسلوف ف.ف. أن نستعمل « مزاج رومانتيكي » romance عندما يدور الكلام حول المشاعر والتطلعات السامية . أما كلمة «الرومانتيكية» romanticism فيقترح استعمالها عندما يدور الكلام حول الاتجاه الفني الذي تكون في ظروف تأريخية ملموسة توفرت في أوائل القرن التاسع عشر ، هذا الاتجاه الفني الذي عرف ببرنامجه الابداعي وخصائص منهجه الابداعي . ويقترح استعمال « المزاج الرومانتيكي » للدلالة على أي توجهات فكرية سامية تطبع بطابعها العالم الانفعالي الفكري عند الانسان . ففي الاتجاه الرومانتيكي كان لـ « المزاج الرومانتيكي » في الحقيقة حضور واسع . ذلك انه موجود من أجل الاتجاه الرومانتيكي . ولكن « المزاج الرومانتيكي » موجود في الابداع الفني حتى خارج حدود الاتجاه الرومانتيكي (في عصر سابق ، وعصر لاحق) .

مهما يكن من أمر فان مسألة التميز بين « الرومانيتكية » بوصفها مذهباً أدبياً وبين « الرومانتيكية » بوصفها «مزاجاً أدبيا» romance ما تزال مثار جدل بين الباحثين ، وسبباً في اللبس الحاصل في الدراسات الأدبية التطبيقية . أننا نرى ضرورة تطبيق مفهوم « الرومانتيكية » بوصفها مذهباً أدبياً يستند الى منظومة خصائص جمالية وابداعية ينفرد بها هذا الاتجاه

دون غيره من الاتجاهات الأدبيـة الاخرى . وإذا كان التمييز بين حضـور العنصر الداخلي الخاص بعالم الروح والقلب ، عالم الانفعالات والمشـاعر المتوترة ، في المذهب الكلاسيكي ، وحضوره في المذهب الرومانتيكي سهلاً وميسـوراً ، فان التمييـز بين حضور هذا العنصـر الداخلـي في المذهب الرومانتيكي والمذهب الواقعي ما زال يشكل تحدياً كبيراً للباحثين . وهنا لا نجد مناصاً من التذكير بضرورة الالتفات الى هذا العنصر الداخلي للتأكد مما إذا كان مجرداً أو ملموساً ، مطلقاً أو مشروطاً بظروفه الموضوعية المحددة ، محكوماً بتصورات الكاتب المثالية عن العالم الداخلي بوصفه فكرة مطلقـة يمكن أن يقع في هذه الظروف ويصدر عن هذا الشخص أو يقع في أي ظروف مكانية وزمانية ، ويصدر عن أي شخص آخر ، أم على العكس ، كأن يكون هذا العالم الداخلي محكوماً بفهم الكاتب الموضوعي للحياة الواقعيـة بحيث يكون هذا العالم الداخلي ذا وجود موضوعي مستقل عن ارادة الكـاتب ومزاجه وميوله ونزعاته ، وانه ـ أي العالم الداخلي ـ مشـروط بطبـع الشخصية المتميز ووجود هذه الشخصية ضمـن ظروف ماديـة تأريخيـة ملموسة ، بحيث إذا تغيرت هـذه الظروف تغير تبعاً لذلك هـذا العـالم الداخلي ؟

وبهذه الطريقة سنكتشف أن العوالم الداخلية للعواطف والانفعـالات المتوترة ، عالـم القلب والحيـاة السرية الخفية ، عنـد أبطال شـكسبير ودوستويفسكي وبلزاك وغيرهـم من الكتاب الواقعيين ، هذه العوالـم هي جزء من الوجود الموضوعي الملموس ، وانها مشروطة وليست مجردة ، ملموسة وليست مطلقة . ومن هنا فقد جاءت ردود أفعال شخص مثل هاملت شكسبير تختلف عن ردود أفعال عطيل ، ولير مثلاً ، وذلك نظراً لاختلاف طباع كـل واحد من هذه الشخصيات أولاً ، واختلاف الظروف الملموسة التي أحاطت بكل واحد من هـذه الشخصيات من الناحية الثانيـة . وهذا ينطبـق على

شخصيات أديب كبير مثل دوستويفسكي • ففي « الاخــوة كرامازوف » هناك ثلاثة اخوة (في الحقيقة هم أربعة) تميزت عوالمهم الداخلية من بعضها. كما تميزت ردود أفعالهم تجاه الظروف المحيطة بهم وهي واحدة • ولو قدر للروماتتيكي أن يتناول أياً من الموضوعات التي تناولها أديب مثل شكسبير أو دوستويفسكي ، لرأينا كيف تختلط الامزجة وكيف تكون المبالغــــة في التعبير عن العواطف والمشاعر ، بمناسبة وبغير مناسبة ، ولرأينا العزلة التامة بين عوالم الابطـــال الداخلية والعالم الخـــارجي ، ولرأينا كيف تستهين الشخصيات بالعالم الخارجي وتزدريه وتتجاهله ، مستغرقة في عالمها وحاجزة على نفسها فيه ، بعد أن غلقت كل الابواب التي توصلها بالعـــالم الخارجي . ولرأينا ورأينا !!

سادساً : الرومانتيكية والتعارض

بين الحلم والواقع

يتسم الأدب الرومانتيكي بحالة من الانفصال الحاد بين المثل الأعلى من ناحية والواقع الحياتي والاجتماعي من الناحية الاخرى • فالرومانتيكيون يعون الواقع الموضوعي ويصورونه بوصفه معادياً للشخص Subject ومفتقراً الى القيمة الانسانية • أما المثل الأعلى ، طبيعة الحلم المتعارض مع الحياة ، فيصعب تحقيقه • لقد وعى الرومانتيكيون بوضوح موقفهم المعادي للحياة المادية الى حد الابتذال ، والجشعة بوحشية ، كما وعوا عدم انسجامهم مع عالم المتاجرة واستفحال سلطان النقود ، هذا العالم الذي يسحق الشخصية الانسانية ويشوهها •

فما الذي يطرحه الرومانتيكيون في مواجهة العالم المرفوض ، من وجهة نظرهم ، الذي آلت اليه الثورة البورجوازية الفرنسية ؟ انهم يقترحون قبل كل شيء أساساً روحياً للحياة الانسانية بديلا عن ذلك الواقع • إن المملكة الرائعة للروح ، والمضمون المثالي للحياة هما النقيض المباشر للعالم المشوه الخاص بالعلاقات المادية بين الناس • وتتمثل هذه المملكة في الاخلاص والصدق الذي يسود العلاقات البشرية في الصداقة المتفانية والملهمة والخالية من الغرض ، وفي الحب ، وفي العالم المتخيل المشرق ، هذا العالم الذي يكون فيه الانسان حراً وسعيداً ، وحيث يكون الوسط الذي يحيط بهذا الانسان تحكمه صلات الرحم ، لا العداوة • لقد طرح الرومانتيكيون في مواجهة الانسان ــ الوحش الذي أنجبه مجتمع ما بعد الثورة البورجوازية الفرنسية ، طرحوا البطل الذي يتصف بنبل النفس الذي لا يعرف التعطش الجشع الوحشي للكسب • لقد طرحوا في مواجهة الابتذال الذي يسود حياة هذا المجتمع ، المثل الأعلى الانساني والسامي ، هذا المثل الأعلى الذي اشتمل

على أحسن ما في الناس من صفات، كما جسد الحلم بالانسان الحر والكامل، والقوي والبطولي والغني روحياً .

لقد لعب مفهوم الحب بمعناه الواسع جداً دوراً عظيماً بصورة خاصة، في هذا المقام عند الرومانتيكيين . ويطالعنا الحب في الأدب الرومانتيكي بوصفه قوة تقرب بين الناس وتوحدهم، ولهذا السبب كان قادراً على الوقوف في وجه العداوة، وفي وجه القوة التشتيتية للمنافع العملية . ولهذا السبب فان مفهومي الحب والمثل الأعلى ideal يتطابقان في حالات كثيرة . إن العالم الماثل المفتقر الى المثل الأعلى، مفتقر للحب في الوقت نفسه . هذا العالم تسوده العداوة والأنانية، ويسود فيه مبدأ الانسان للانسان ذئب . وقال بايرون، الشاعر الرومانتيكي الثوري المعروف : « حيثما كان الحب ضعيفاً، سادت النقود » . إن أهمية الحب لا تقتصر على مد الحياة بالمضمون الروحي، إن الحب، في رأي الرومانتيكيين، قادر على التقريب بين الناس، على توحيدهم، وقادر على كبح الغرائز الأنانية، وعلى تغيير العالم . كتب فاجنر، الموسيقي المعروف الى أحد أصدقائه قائلا : « إن العالم سيء، سيء، سيء تماماً . إن قلب الصديق، ودموع المرأة وحدها هي القادرة على انقاذه من اللعنة » . وجاء في إحدى روايات نوفاليس، الأديب الرومانتيكي المعروف أيضاً : « الحب، وليس غيره، هو أسمى ما في الطبيعة من شعر » . إن الحب وحده هو الذي يستطيع، في اعتقاد الرومانتيكيين أن ينير ظلمات الروح، وأن يجلب الفرح والسعادة . ولهذا السبب فقد كان الحب هو قدر ومصير أحلام الفنان، ومادة حسراته وأشواقه .

الرومانتيكيون لم يكتشفوا ولم يعرفوا القوانين الموضوعية التي تتحكم بتطور المجتمع الانساني، ولم يفهموا الأسباب الحقيقية للوضع القائم الذي يقرر وجود الاشياء، ولهذا السبب فقد كانوا مثاليين في وجهات نظرهم الفلسفية . ولهذا السبب فانهم إذا رأوا أن آلام ومصائب البشرية تعد نتيجة

طبيعية للعلاقات المادية في المجتمع الذي أسفرت عنه الثورة الفرنسية، نراهم قد بحثوا عن العلاقات ذات الطبيعة المناقضة بين الناس وكأنها شيء ماروحي، أي بوصفها مثلاً أعلى يتعارض مع العالم المادي التائم • قال هوفمان الأديب الروماتتيكي الالماني انه عندما تسحق السعادة الارضية ، فان تنوير الروح وتطهيرها لا يتحققان إلا من خلال « العلاقة الروحية التي تستطيع ، وحدها ، أن تقيم على الارض نعيماً شبيهاً بنعيم السماء » •

ان الاساس الاتتقادي نادراً ما يبرز في الاعمال الابداعية للروماتتيكيين واضحاً وصريحاً • إن أعمالهم ، تكون عادة مكرسة في أغلب الحالات من أجل تأكيد العالم الوهمي الذي يوضع في مواجهة الواقع • ومع أن فحوى رفض الواقع البورجوازي الذي أسفرت عنه الثورة الفرنسية ، هو الذي يشكل في نهاية المطاف الخلفية الداخلية لأي عمل من أعمال الأدب الروماتتيكي ، غير أن المضمون المباشر الخاص بهذا العمل يبدو في أغلب الحالات لا تصوير الشر الحقيقي وفضحه ، بل تأكيد المثل الأعلى السامي والرائع بالذات ، وعرض هذا المثل الأعلى بوصفه واقعاً وان كان لا يتحقق إلا في الاحلام • هنا ، بالذات ، تكمن واحدة من السمات التي تميز المذهب الروماتتيكي من المذهب الواقعي •

لقد فهم الروماتتيكيون ، وهم يولون انتباههم الأساسي لتصوير المثل الأعلى ، عدم ملاءمة هذا المثل الاعلى لنسق العلاقات الاجتماعية في عصرهم • لقد وضعوا في حسابهم أن هذا المثل الأعلى يقع في مكان ما خارج الواقع الحقيقي • لقد كان بالنسبة اليهم ، بمثابة حلم سامٍ يقف في مواجهة الابتذال الدنيء للحياة التافهة الضيقة الأفق ، أكثر مما يعبر عن الجوانب الحقيقية أو النزعات الحقيقية لتطور العالم الواقعي • لقد كتب هوفمان يقول : إن المثل العليا الروماتتيكية تذكرنا « بالأحلام التي تتخيلها طوال حياتنا ، والتي تحمل على أجنحتها الخفيفة أحزاننا الأرضية ، والتي تتضاءل أمامها كل أشكال

الأذى ، وكل أنواع الشكوى بسبب خيبة الآمال ، تلك الاحلام التي تسطع داخل أرواحنا بأضواء سماوية ، والتي تبشرنا بتحقيق آمالنا الى جانب إنهاكها الدائم لنا » •

يجري الحديث عن الرومانتيكيين بوصفهم أناساً حالمين ، وبالعكس ، يوصف الحالمون بأنهم رومانتيكيون • ولم تأت هذه التسمية محض صدفة: إن التعارض الحاد بين الحلم والحياة ، هذا التعارض الذي كان وراء بقاء الحلم بعيداً عن التحقيق ، أما الحياة المفتقرة الى الاحلام العذبة ، والى « الأطياف » السامية ، فتبرز بوصفها سمة خاصة للأدب الرومانتيكي •

لقد مر معنا أن النزعة الحلمية عند الرومانتيكيين الثوريين تتسم ، في الغالب ، بطبيعة فعالة ونشيطة ، بينما تبقى هذه النزعة عند المحافظين منهم تأملية وسلبية • ومع ذلك فان النزعة الحلمية ، بغض النظر عن طبيعتها ، تميز كل مثل أعلى رومانتيكي • هناك صفة أخرى أيضاً تميز بين الرومانتيكيين المحافظين والتقدميين ، تتلخص في أن صعوبة تحقيق المثل الأعلى عند الفريق الأول مشروط بحقيقة ان العالم الباترياركي (الابوي) الاقطاعي قد ذهب الى الأبد ، أما عند الفريق الآخر فمشروط بغياب الشروط الواقعية التي لم تنضج بعد واللازمة لاقامة العالم الكفيل بتوفير السعادة لجميع الناس •

الرومانتيكيون يحلمون جميعاً بالناس الرائعين ، والطيبين ، والرحماء ، الذين لا يعرفون ، لا الشر ولا الجشع ، ويحلمون بانسجام الانسان مع العالم ، وبالوحدة والاخوة بين كل البشر ، وبالحياة بوصفها حرية وسعادة ، وبالمآثر البطولية باسم الانسانية ، وبازدهار غنى الشخصية الروحي وكل طاقاتها الكامنة الحقيقية • أما في الواقع فان هؤلاء الرومانتيكيين يصطدمون بالعبودية والاسى اللذين يسودان العالم ، وبالحرمان والذل ، وببؤس وحقارة المصالح والمطالب الروحية ، وبفساد وتشوه شخصية الانسان • كل ذلك كان

وراء شكوى الرومانتيكيين من عدم واقعية المثل الأعلى ، وهذه الشكوى تتسم بأهمية أكبر كلما اتصف المثل الأعلى المقترح بقدر أقل من الذاتية والنزوانية ، وكلما تضمن مقداراً أكبر من المضمون الانساني العام ، والأفكار الانسانية العامة أيضاً .

كتب هيجل الفيلسوف الالماني المعروف يقول « تزداد الآن الشكوى باستمرار من أن المثل العليا التي تكونها المخيلة ، لا تتحقق ، وأن هذه الأحلام العذبة تتحطم بسبب الواقع الفاتر » . وكتب أيضاً : « إن المثل العليا التي لا تصمد في مجرى الحياة أمام قسوة الواقع فتسقط ، هذه المثل لن تكون إلا ذاتية ، وهي ثمرة من ثمار النزعة الفردية لانسان بذاته يعد نفسه الأسمى والأذكى بين الآخرين » . ولكن ستكون النتيجة مأساوية عندما يحيق هذا المصير بـ « المثل الأعلى الخاص بالعقل ، والخير ، والحقيقة . إن شيللر وأمثاله من الشعراء استطاعوا أن يعبروا تعبيراً مفعماً بالأسى العميق، وبصورة مؤثرة ، عن أن مثل هذه المثل العليا لن يكون بامكانها أن تتحقق في يوم من الأيام » .

اليكم عدداً من أقوال الرومانتيكيين أنفسهم بهذا الصدد : لقد شكا تيك في إحدى قصصه بحزن ان « المثل العليا لعقيدتنا لن تتطابق أبداً مع الواقع الكئيب » . وقال هوفمان : « المثل الأعلى هو حلم بائس ومخادع » . وكتب المؤلف الموسيقي شوبيرت ان « الآمال البراقة تنتهي الى لا شيء ، أما الحب والصداقة فلن يجلبا شيئاً سوى الألم » . وقال الرسام الفرنسي جوريكو : « انني أبحث ، عبثاً ، عن ركائز ، ليس هناك أي شيء ثابت ومتين ، كل شيء قلق ، كل شيء مزيف . ان آمالنا ورغائبنا مجرد خداع باطل ، أما نجاحاتنا فمجرد أوهام تراوغنا ، وإذا كان هناك شيء ما أكيد فهو مصائبنا . المعاناة يغص بها الواقع، أما السعادة فلا وجود لها إلا في مخيلتنا» . وهذه الكلمات يستطيع أي أديب أو فنان رومانتيكي أن يكررها .

يؤكد المذهب الرومانتيكي وجود الروح الانساني وتطوره في ظروف خارجية غير مواتية له • ان المثل الأعلى الروحي ، بسبب من عدم مطابقته للواقع ، يحاول أن يسمو عليه ، وأن يتجاوزه ، وأن يتطلع الى واقع مغاير يوجد خارج الواقع الماثل • ومن أجل مثل هذا التذليل الروحي للواقع « المفتقر الى كل ما هو إنساني » ، لا بد من أن يتصف العالم الداخلي للانسان بالاستقلالية والقوة والغنى • والرومانتيكيون ، من ناحيتهم ، يقدرون ويثمنون تثميناً غير اعتيادي مثل هذه الصفات ، ويدعون الى المحافظة على الوعي بالمثل الأعلى ، والى مواصلة الايمان بانتصاره ، وهذا هو الذي يساعدهم على تحمل آلام الحياة ، ومقاومتها •

وهكذا فان التنافر الحاد بين الحلم حول الانسان الرائع والكامل وبين الحياة حيث يسود مبدأ الدفع الفوري نقداً cash down والنواح الدائم على تبدد الأوهام المثالية ومعها السعي من أجل المثل الأعلى ، والايمان به — كل ذلك يشكل الجوهر الخاص بالفن الرومانتيكي •

إن تشخيص المذهب الرومانتيكي في الاعمال المكرسة للأدب والفن غالباً ما ينتهي الى مجموعة من الخصائص والسمات التي تبقى ، في معظم الحالات مجرد تراكم بعضها الى جانب البعض الآخر • إن نظام تعدادها اعتمد كيفما اتفق ، وان الصلة بينها اعتباطية ، أما أسباب اختيار هذه السمات دون غيرها فليست واضحة • هذا بينما تكون كل خصائص المذهب الرومانتيكي ، بلا استثناء ، مما يمكن استنباطه والاستدلال عليه من طبيعة التعارض الاساسي فيه بين المثل الاعلى والواقع • ان هذا التناقض هو أشبه بتلك « الخلية » التي تتطور منها كل خصائص الفن الرومانتيكي وكل نظام صوره وميوله الفكرية • وتتوقف الطبيعة الشرعية للسمات الأخيرة على درجة صلتها بهذا التناقض الاساسي •

وهكذا ، مثلاً ، فان الحلم هو الذي ينتصر عادة عند تصادمه مع الحياة في الفن الرومانتيكي • ولهذا السبب فان الرومانتيكيين يُخضعون حركة الحياة في العمل الفني ، ومنطق تطور الاحداث ، وطريقة حل التصادمات الدرامية ، نقول إنهم يخضعون كل ذلك ، كقاعدة ، الى رغباتهم الشخصية ، والى مثلهم الأعلى وليس الى حركة الواقع الموضوعي نفسه ، ومنطقه وشرعيته • إنهم يصورون ما يرغبون فيه ، وما يرونه مناسباً ، عادة ، وكأنه حقيقي ، وكأنه أساسي وجوهري • يتصف الفن الرومانتيكي بميوله ذات النزعة الذاتية ، ذات النزعة المعيارية normativé ، وبهذا يتميز الفن الرومانتيكي من الفن الواقعي • إن الحلم يطغى فيه على الواقع • إن الحلم لا يكتفي هنا بأن يمتزج بالواقع ، بل يطغى عليه في الكثير من الحالات • ويحدث ذلك ، على وجه الخصوص ، في تلك الحالات التي يجري فيها حل التصادم المشخص بصدق ، والمترتب على تناقضات الواقع الموضوعي ، حل كل ذلك في ضوء المثل الأعلى الرومانتيكي الذي لا يتلاءم مع الواقع • إن ايمان الفنان بالانتصار النهائي للخير ، وللنزعة الانسانية ، وللعدل ، كل ذلك يجري ابرازه وكأنه الانتصار الحقيقي لهذه المفاهيم الأمر الذي ينال من صدق العمل الفني بهذه الدرجة أو تلك •

إن النزعات الذاتية للفن الرومانتيكي ترتبط بطغيان ما هو منشود على ما هو موجود فعلا ، طغيان المتمنى على الحقيقي ، الحلم على الحياة ، ان انتصار الخير والعدل ، وتحقيق السعادة بواسطة الأبطال الايجابيين ، كل ذلك يبدو عند الرومانتيكيين لا على أنه ثمرة كفاح الابطال أنفسهم وانتصارهم ، وإنما ثمرة من ثمار الصدف الحميدة ، أو نتيجة لتدخل القوى الغيبية والخيالية في الحياة • وان الابطال الايجابيين أنفسهم في الفن الرومانتيكي يبقون في الغالب سلبيين أمام ضربات القدر وأمام الشر الموجود في هذا العالم • إن الشيء الوحيد الذي يستطيعون فعله هو أن يعانوا وأن

تنطلق أرواحهم نحو الاجواء المثالية. وهنا بالذات يتكشف عجز الرومانتيكيين عن تغيير العالم تغييراً حقيقياً ، كما تتكشف الطبيعة التأملية لموقفهم من الحياة .

لقد تكشف التعارض الرومانتيكي بين المثل الأعلى والواقع الحقيقي ليس فقط من خلال المضمون ومن خلال المنهج الذي يتبعونه لحل التصادمات، بل كذلك من خلال الاسلوب بصورة عامة ، ثم من خلال خصائص الشكل ، وبنية العمل الفني ، ومن خلال التفاصيل الجزئية لبناء الصورة .

يعد فنا الطباق والمغالاة من بين السمات الاساسية للفن الرومانتيكي التي تحظى بانتشار واسع في الأعمال الابداعية لعدد كبير من الكتاب . إن مبدأ الطباق ، والمقابلة الخاصة بين الصور التي يعارض بعضها البعض الآخر ويلغيه ، هذا المبدأ الذي حرص عليه معظم الرومانتيكيين بدرجات متفاوتة طبعاً ، ناجم عن التضارب والتنافر بين المثل الأعلى والواقع ، بين المثل الأعلى والحياة ، ان الطباق الرومانتيكي يصاغ دئماً ، تقريباً ، على هيئة تصادم السامي مع الوضيع ، بين الروح المرهف والواقع المادي الفظ ، بين «السماوي» و «الحيواني» الى غير ذلك .

أما ما يتعلق بفن المغالاة فانه يكاد يستعمل من قبل جميع الرومانتيكيين. لقد ارتبط اللجوء الى المغالاة عند الرومانتيكيين كذلك بافتقار مثلهم الأعلى الى الواقعية . لقد كان فن المغالاة ضرورياً لهم سواء لتأكيد وابراز معاداة الواقع « الفظ » للانسان ، أو لأن يجعلوا جمال المثل الأعلى الذي يستعصي على التحقيق أكثر اقناعاً . كما كان ضرورياً لهم أيضاً من أجل أن يكشفوا عن الطبيعة المأساوية للتعارض بين الحلم والحياة ، ومن أجل أن يحملوا القارىء على الاعتقاد بواقعية الاوهام التي يستحيل تحقيقها .

سابعاً : الرومانتيكية وصيغ

الاحتجاج ضد الواقع

لقد مر معنا ان الرومانتيكيين عموماً اتصفوا جميعاً باحساسهم العميق بعدم انسجامهم مع الواقع الخارجي من حولهم . إن رفضهم للواقع الذي أسفر عنه عصر ما بعد الثورة الفرنسية ، وهوهواقع بورجوازي ، كان وراء ظهور منظومة كاملة من الصور المعبرة عن الرفض في الفن الرومانتيكي ، الفاضحة للشر السائد في الحياة والمؤدي دائماً الى تشويه الانسان على المستويين البدني والروحي ، بكل ما لكلمة تشويه من معنى . إن الفنانين الرومانتيكيين انطلقوا في فضحهم لهذا الشر من أجل شخصية إنسانية رائعة ومنسجمة .

إن الاحتجاج الرومانتيكي ضد تفشي النزعة الاستغلالية ، مثلاً ، لم يتجاوز ، في الحقيقة ، في معظم الحالات ، حدود النقد الاخلاقي للشر ، وحدود الشكوى بسبب تعاسات الناس ، وباستثناء حالات قليلة فان هذا الاحتجاج لم يمس أسس النظام القائم . لقد انطلق معظم الرومانتيكيين في انتقادهم لعيوب المجتمع البورجوازي الذي أسفرت عنه الثورة الفرنسية ، من مفاهيم محافظة ، ذلك انهم حكموا على المجتمع الجديد بمعيار قديم ، أما مفهوم النزعة الانسانية الحقة فيرتبط لديهم بالصيغ الباترياركية (الابوية) للانتاج ، هذه الصيغ التي ترقى الى النظم الاقطاعية . ومع ذلك فان للاحتجاج ضد الضغط الذي مارسه النظام الجديد ضد الانسان ، وضد انحلال شخصيته ، وإفقار عالمه الروحي ، ان لهذا الاحتجاج قيمة إنسانية عامة .

لقد كان لفضح الشر المترتب على تعاظم سلطان النقود والذهب على نفوس الناس أهمية جوهرية خاصة في الفن الرومانتيكي . إن هذا السلطان هو المسؤول مسؤولية خاصة ، في رأي الرومانتيكيين ، عن تشويه العلاقات

الاجتماعية وتشويه أخلاق الناس ، ويجعل من الخير شراً ، ومن الجمـال قبحاً ، ومن الفضيلة إثماً ، وبالعكس . ففي قصة للأديب الالماني الرومانتيكي هوفمان بعنوان « ساخيس الصغير » يبدو أمامنا المسخ الشرير ممتلكاً لمثل هذه القوة السحرية ، وكأنه يستحوذ لنفسه على أحسن ما يمتلكه الناس من حوله . إنه يستغل كل الثروات التي تعود للآخرين ويحقق لنفسه تقدمـاً سريعاً . إن كل المميزات التي يمتلكها الآخرون ممن يقيم معهـم عـلاقات ما ويعيش عالة عليهم تزول بفعل البريق الذهبي المزيف لفروة شعره السحرية (انه يضع على رأسه فروة شعرها من ذهب) . يتضح لنا من هذا أن هوفمان يستخدم هذه الصيغة الخياليـة ليعبر فنياً عن السـمات النموذجية للواقـع الحقيقـي على أيامـه ، وأنه بهـذه الطريقة مس الأسس العميقـة للوجود الاجتماعـي .

على أن الفضح الفني للسلطان المدمر الذي يمارسه الذهب لم يبلـغ من القوة والحدة في أي عمل رومانتيكـي المستوى الذي بلغـه في الرباعيـة الاوبرالية « خاتم نيبيلونج » لفاجنر . وخاتم نيبيلونج هو خاتم ذهب مسحور له القدرة على مضاعفة الثروة بلا حدود ، وعلى منح مالكها السـلطة على العالم . غير أن هذا الخاتم كان مشؤوماً : إنه يدمر كل من يمسه ، وكل من يمتلكه ، ويدفع الى اقتراف أبشع الجرائم كل من يريد اقتناءه . وفي مثل هذا الوضع فان الخاتم قادر على أن يجلب الثروة والسلطة فقط لمن يتبرأ ، مرة والى الأبد ، من الحب ، ومن يلعن هذا الحب . إن في مثل هذه السمة الأساسية لمفهوم الرباعية يجري تضمين الفكرة الرومانتيكية حـول تعارض مفهوم الحب بوصفه قوة مثلى موحدة بين الناس ، مع الجشع الوحشي الذي يعمل بشكل ملموس على تفريقهم وبذر الشر والعـداوة بينهم . بعد ذلك يجري تطوير هذه الفكرة من خلال خطة تعمل على المقابلة بين القيم الطبيعية الفطرية عند الانسان وقيمه الاجتماعية . فطالما بقي الذهب الذي صيغ منـه

الخاتم ، قابعاً في قعر نهر الراين ، مانحاً ببريقه الطبيعي المسـرة لحـوريات الماء المرحات ، وميسراً عليهن أداء ألعـابهن المرحة ، فانه ــ أي الـذهب ــ لا يجلب ضراً ولا نفعاً . ولكنه بمجرد أن يدخل طرفاً في منظومة العـلاقات المعقدة بين مالكيه ، يصبح مصدراً لمختلف أنواع الشقاء . ان الخـاتم يشع ، وهو ينتقل من يد شخصية الى أخرى ، شراً ، وشقاقاً ، وموتاً (الأخ يقتل أخاه ، والصديق يخون صديقه الخ) . وهكذا فان موضوع رباعيـة فاجنر الاوبرالية يمثل لنا تاريخ تطور الشر في العالم ، هذا الشر الذي نجم عن سلطان الذهب والذي يقود ، في نهاية المطاف ، الى الكارثة العامة ، والى فناء العالم نفسه ، والى العودة به الى حالته الفطرية والبدائية الأولى .

إن الرومانتيكيين الذين رأوا في العمل طبيعة منافية للجمال ، ومن شأنها أن تحط من قيمة الانسان ، ورأوا الشر الناجم عن سيادة « الاصفر الرنان » داخل الحياة الاجتماعية في زمانهم ، هؤلاء الرومانتيكيون حلموا بحيـاة بلا عمل وبلا هموم مادية بوصفها وجوداً رغيداً ومسالماً وهانئاً .

ومع ذلك ، وعلى الرغم من أهمية مثل هذه الانتقادات الواضحة لأسس المجتمع البورجوازي لعصر ما بعد الثورة الفرنسية، فان الاعمال الرومانتيكية التي تضمنت مثل هذا النوع من الانتقادات لا تشكل إلا نسبة ضئيلة بالمقارنة مع الانتاج العام المنسوب الى الاتجاه الرومانتيكي .

لقد أولـى الرومانتيكيون اهتماماً أكبر لقضـايا مثل : « الانسـان والقانون » و « الانسان والوسط الاجتماعي » ، هذه القضايا التي أصبحت أساسية ومركزية في أعمالهم الفنية . لقد اعتقدوا أن أسباب تعاسات الناس تكمن في التعارض بين الشخصية والكيان الاجتماعي ، وفي عدم ملاءمـة الحرية الحقيقية للفرد مع الدولة والوسط الضيق الأفق . لقد عبـر الفـن الرومانتيكي عن رد الفعل الفردي ضد المركزية السياسية لمجتمع ما بعـد الثورة الفرنسية . لقد كشف هذا الفن عن التعارض ، الذي اتسم به ذلك

المجتمع ، بين تعاظم قوة الدولة والعجز الذي يتصف به كل فرد على حدة تجاهها . لقد حلم هذا الفن بالدولة بوصفها كياناً عضوياً متماسكاً متحرراً من التعارض بين الوجود الفردي والوجود العام ، بينما عبر هذا الفن عن كرهه الشديد لهذه الدولة بوصفها قوة خارجية تقف في وجه الافراد الذين فتتوا الى « ذرات متفرقة » . لقد سعى هذا الفن بكل قواه من أجل الوقوف في وجه اغتراب الناس وعزلتهم داخل المجتمع . على أن الروماتيكيين حاولوا أن يكشفوا عن هذه القضايا التي أفرزتها حياة عصرهم ، من خلال أعمال استقوا موضوعاتها من حياة العصور الغابرة . لقد نقلوا أحداث أعمالهم المسرحية ، ورواياتهم وقصصهم الى القرون الوسطى أو غيرها من الأحقاب التأريخية ، أما التصادمات التي جرى تصويرها في هذه الاعمال فقد كانت ، في جوهرها ، تعبيراً عن تلك التناقضات الاجتماعية التي ازدادت حدة لا سيما داخل مجتمع ما بعد الثورة البورجوازية الفرنسية .

إن التعارض بين الشخصية والدولة تم التعبير عنه من خلال نوع من المقابلة أو المواجهة التي تكشف عن الطبيعة المأساوية الحادة للصراع . الدولة تخضع الشخصية لمطالب المجتمع ككل ، هذه المطالب التي تتستر وراءها مصالح الطبقة الحاكمة . إن الشخصية تحتج ضد المواضعات المعادية لها والتي تقيدها . إن كفاح الشخصية ضد الكيان الاجتماعي ، المتنافرة معه ، يتخذ شكل جريمة من الناحية القانونية الشكلية .

وفي الوقت الذي جرى فيه حل هذه المعضلة من جانب المأساة الكلاسيكية في ضوء الفكرة العامة لدولة النبلاء ، وفي الوقت الذي جرى فيه حل هذه المعضلة نفسها من جانب رواية المغامرة في القرن الثامن عشر في ضوء التغني بالحرية الفردية للشخصية ، فقد اتخذت هذه المعضلة في الفن الروماتيكي مساراً آخر تماماً : إن هذه الجريمة تطالعنا هنا بوصفها، بالدرجة

الاولى، مأساة للشخصية ، وهي تعبر ، مع ذلك ، عن عدم كمال المجتمع الذي يعرض الفرد خلال تطوره الى التصادم مع الكيان الاجتماعي ككل •

لقد وجه الرومانتيكيون انتقاداً فنياً عميقاً لمجمل العلاقات القانونية داخل المجتمع الذي يعاني من التناقض antagonistic • لقد كان هذا الانتقاد موجهاً ضد الشكلانية وباسم النزعة الانسانية • فحيثما يظهر تصادم حاد وجذري بين الفرد والمجتمع ، فان مجمل منظومة العلاقات القانونية والاحكام والقرارات يصبح من وجهة نظر الشخصية شكلياً ، أي إنه لايصبح جزءاً من التكوين الداخلي لهذه الشخصية ، وإنما يبقى بالنسبة لها قيمة خارجية ، غريبة عنها ، ومعادية لها • وإذا كان الأمر كذلك فان تلك الحالات التي يبدو فيها الانسان مذنباً من الناحية الشكلية ، باقتراف عمل اجرامي ، يعد في الحقيقة بريئاً ، وبالعكس ، فان الانسان المذنب حقاً يبدو فيها بريئاً ، هذه الحالات تصبح ليس ممكنة فحسب ، بل نموذجية أيضاً •

ومن وجهة نظر رومانتيكية يعد كل من كاردوني في رواية جورج صاند « خطيئة السيد انطوان » ، والفارس مينار من اقصوصة هوفمان « سعادة المقامر » ، مخرباً لحياة الناس ومدمراً لمستقبلهم ، ومن هذه الناحية فهما مجرمان • غير أن نشاطهما الاجرامي لا يتعارض مع قوانين المجتمع البورجوازي • ولهذا السبب فهما وأمثالهما ، من الناحية الشكلية ليسا مذنبين في نظر القانون •

وبالعكس ، فان بطلي فيكتور هيوجو في رواية « البؤساء » كلود غي ، وجان فالجان قد اقترفا ، من الناحية الشكلية ، فعلاً اجرامياً ، وخرقا القانون (قاما بالسرقة) • في حقيقتهما ليسا مجرمين ، ولم يبيتا شراً لأحد ، وليسا شخصين خطرين على الحياة الاجتماعية ، ذلك ان الظروف الموضوعية الاجتماعية التي يعيشان بينها هي التي اضطرتهما الى خرق القانون : انها الحاجة ، والخوف من الموت جوعاً ، ــ بكلمة أخرى ، ومن وجهة نظر

رومانتيكية ، أن المجتمع الذي يسرقهما هو نفسه الذي اضطرهما في نهاية المطاف الى اقتراف السرقة . ومن خلال تعارض الشخصية مع المجتمع ، يتم، هنا الكشف عن تناقضات المجتمع نفسه . ان عواطف المؤلف الرومانتيكي تكون دائماً الى جانب مثل هذين البطلين ، ذلك أنهما ليسا شريرين ، بل ضحيتان تعيستان ، للآثام التي يعج بها المجتمع . إن تناقضهما وأمثالهما مع المجتمع هو تعبير عن عدم توافق النزعة الانسانية مع القانون القضائي المجرد من الناحية الشكلية . لقد هتف ووردزوورث الشاعر الرومانتيكي الانجليزي المحافظ في قصيدته « العثرة والشجن » قائلا : « ما أسوأ هذا العالم ، إن قانونه قاس » .

إن التناقض بين القانون والنزعة الانسانية يتم الكشف عنه حتى من خلال تصوير الجرائم التي يقترفها ممثلو السلطة أنفسهم باسم تأكيد العدالة الحقيقية ، لا السطحية ، لا باسم الواجب المجرد ، وإنما باسم حب الناس الحقيقي . إن مفتش الشرطة جافير ، في رواية هيوجو « البؤساء » ، يطلق سراح جان فالجان الهارب بعد الحكم عليم بالاشغال الشاقة الذي استمر في تعقب آثاره ، دون طائل ، عدة سنين . يقدم جافير على مثل هذه الخطوة لان جان فالجان الذي لم تعد له منذ زمن بعيد ، أي صلة بأي نوع من الجرائم والذي يجسد تصرفه النزعة الانسانية وفق مفهومها الرومانتيكي — يتصرف تجاهه ، تجاه جافير ، وهو عدوه اللدود ، بشهامة حقاً عندما ينقذ له حياته . إن الواجب الانساني يحتم على جافير أن يعامله بالمثل ، أن يجازي الخير بالخير . ولكن في الوقت نفسه يظهر تعارض داخل وعيه المتعصب (الدوغماتي dogmatical) المشبع بالنزعة الشكلية ، والمندمج تماماً بروح القانون الرسمي . وبسبب العجز عن الخروج من التناقض المهلك بين متطلبات الواجب الرسمي والاخلاقية الانسانية ، يقدم جافير على الانتحار. لقد توصل الرومانتيكيون في حالات كثيرة الى الاستنتاج الذي صاغه نوديه

في عمله « جان سبوغار » : « يصعب جداً على المرء أن يقرر أيهما أبشع: الجريمة أم القانون ، وأيهما أشد قسوة : المجرم أم القاضي ، الجريمة أم العقاب ؟ » .

إن موقف الرومانتيكيين من الجريمة يتوقف على أحد أمرين : هل تعد الجريمة تعبيراً عن جوهر الوحشية ، والأنانية ، والنزعة الفردية بصورة عامة، أو ، بالعكس ، تعد تعبيراً عن نزعة إنسانية عامة . ولهذا السبب فان التصرفات والأفعال ، التي تعد واحدة من الناحية الشكلية ، يمكن لكل منها أن يكتسب معنى فكرياً مختلفاً . فمن ناحية تشيع في الأدب الرومانتيكي صور قطاع الطرق الشرفاء ، الذين لا يعدون قطاع طرق في حقيقتهم ، ذلك انهم ليسوا هم المجرمين ، وإنما المجتمع الذي خاضوا كفاحاً مريراً ضده . (الصورة المثلى والنموذجية نجدها في عمل شيللر «قطاع الطرق»). ولكن هناك ، من الناحية الاخرى ، صوراً لقطاع طرق من نمط آخر تماماً . لقد عالج ، على سبيل المثال ، هوفمان ، في عمله « قطاع الطرق » موضوع عمل شيللر نفسه ، حتى أنه حافظ على جميع الشخصيات بأسمائها . ولكن قاطع الطريق عند هوفمان يختلف عن مثيله عند شيللر ، في كونه لا حاملاً للمثل الأعلى الخاص بالحرية والعدالة ، وإنما يجسد مبدأ النزوانية والانانية الفردية . إن جريمته هي نتيجة لطبيعته الحيوانية المتطابقة مع طبيعة المجتمع الاستغلالي الذي يعيش بين ظهرانيه .

وإذا ما عدنا مرة أخرى الى رواية هيوجو « البؤساء » فسيكون بامكاننا أن تتذكر شخصية تيناردييه الذي يشبه جان فالجان في انتمائه الى طبقات الشعب الدنيا ، إلا أنه يختلف عنه في كونه أصبح مجرماً حقيقياً . لقد استحال الى شرير حقيقي ومنحرف السلوك ، ذلك لأن قلبه لم يعرف الحب، بل عرف الأنانية وحدها . إنه لم يعرف معنى للايثار ، بل كان غارقاً وسط غرائزه الحقيرة .

وهكذا يحق لنا القول بأن الرومانتيكيين رأوا في المجرم إما تجسيداً للنزعة الانسانية ، واما تجسيداً لنزعة شريرة لا إنسانية • في الحالة الاولى يصور على أنه مكافح ضد المجتمع ، أما في الحالة الاخرى فالمجرم تجسيد لخصائص المجتمع نفسه وتعبير عنها • في الحالة الاولى يملك المجرم حقاً أخلاقياً يبرر له المطالبة بالسعادة ، وهو يعاني من حجب المجتمع مثل هذا الحق عنه • أما في الحالة الأخرى فالمجرم لا يملك حقاً أخلاقياً يبرر له المطالبة بالسعادة وهو يعاني كثيراً من تأنيب الضمير •

ثامناً : الشعور بثنائية العالم

إن التعارض بين المثل الأعلى والواقع ، بين الحرية الروحية التي لاتنفصل عن وجود الانسان والانسحاق الحقيقي للانسان في الواقع ، هـذا التعارض هو الذي أوجد في الفن الرومانتيكي القضية الجوهرية بخصوص ازدواجية العالم • لقد بدا العالم للرومانتيكيين ازدواجياً في ذاته ، إن الواقع ينقسم ، وينشطر الى مستويين مختلفين• فالعالم مادي ، وهو الى جانب ذلك روحاني أيضاً Spiritual • فالمجال المادي ، حيث يسود الاضطرار necessity يعد مصدراً للشر ، والمسخ ، والشقاء • أما المجال الروحاني ، حيث تسـود الحرية ، فيعد مصدراً للخير ، والجمال والسعادة ، ولا سبيل الى تحقيـق الانسجام بين العالمين • ولكن الرومانتيكيين اعتقدوا أن المجال الروحـاني يمثل أعلى شكل من أشكال الوجود ، أما المجال المادي فمجرد وهم تافه •

هناك من الباحثين من يرى تأثر المفهوم الرومانتيكي حول ازدواجيـة العالم بفلسفة «كانت» • ففي رأي هؤلاء الباحثين أن للثنائية dualism الجمالية ، والأخـلاقية ، والمعرفية gnosiological الخاصـة بفلسـفة « كانت » تأثيراً ، في عدد من تفصيلاتها ، مباشراً في العقيدة الرومانتيكية • غير أن مثل هذا التأثير لا يظهر إلا في حالات محددة•أما غالبية الرومانتيكيين فلم يطلعوا ، في رأي المعنيين بالارث الرومانتيكي ، على فلسفة « كانت » ولم يعتمدوا عليها مباشرة • فالى جانب تأثيرات عرضية عديدة ، فان الـدور الحاسم في ظهور مفهوم ازدواجية العالم كان من نصيب تلك الظروف نفسها الخاصة بالواقع الموضوعي ، التي كانت وراء ظهور الثنائية في فلسفة كانت• إن الطابع العبودي ، اللاجمالي الذي يميز كل النشاط العملي المحسـوس والسعي من الناحية الأخرى لتحقيق الحرية في جو مثالي (مجـرد ، على مستوى الفن) ـــ كل ذلك شكل المقدمة المنطقية premise الموضوعيـة

الحقيقية للثنائية « الكانتية » وللمفهوم الرومانتيكي بخصوص ازدواجية العالم على حد سواء . ان ازدواجية الرومانتيكيين كانت تعبيراً عن عدم التلاؤم العميق بين المثل الاعلى والواقع .

وكان لهذا المفهوم نتائج بعيدة المدى بالنسبة للفن ، ظهرت بالدرجة الاولى في الاتجاه الرومانتيكي الالماني . وبحكم الطبيعة المثالية لهذا المفهوم فقد كان ، في الوقت نفسه ، إحدى وسائل رفض الرومانتيكيين للواقع الدميم الذي يحيط بهم . ففي بعض الحالات كان لهذا المفهوم نتائج فنية ثمينة جداً ، وفي حالات أخرى أدى الى عزل الفن عن الحياة . ولقد توقف ذلك ، بطبيعة الحال ، بالضبط على طبيعة اللحظات التي سادت في أي من الحالتين ، أي على ما إذا كانت هذه اللحظات انتقادية أو طوباوية مثالية .

لم يكتف الرومانتيكيون بتصور الوسط من حولهم وكأنه شيء ما لا يليق بالانسان ، وإنما صوروه ، كذلك ، على أنه شيء ما غير طبيعي،وغير حقيقي ، ويعد وهماً تافهاً إذا ما قورن بالعالم المثالي ، الاصلي ، الموجود خارج حدود هذا الوسط الذي يعيشون فيه . ولهذا السبب أصبح من الممكن العثور في فن الرومانتيكيين على إحساس بالواقع بوصفه حلماً ما من النوع الذي يراه الانسان في نومه . يخيل للبطل أن كل الذي يصادفه ويحيط به ليس أكثر من حلم ، ليس أكثر من خيال غريب وغامض . ان الوجود الأصلي والحقيقي ، والطبيعي خارج حدود الواقع المباشر . يقول هوفمان عن إحدى شخصيات قصصه : « إن الحياة استحالت ، في نظره ، الى حلم من نوعه . لقد تحدث طوال الوقت كيف أن كل إنسان ، يعد نفسه حراً ، ليس أكثر من لعبة في يد قوى ما غامضة ، وهو يحاول ، عبثاً ، أن يبعدها عن نفسه » . ويضع فاجنر على لسان إحدى الشخصيات في واحدة من أوبراته ، الكلمات الآتية : « الحياة هي حلم ، هي مملكة الحلم ! ... من يقود الجميع الى الجنون ؟ الحلم هو لعبة الاطياف الابدية . الحلم هو قيصرة ، كل العالم

يعيش من أجلها فقط » . تقول إحدى البطلات الرومانتيكيات : « وا أسفاه ، في تلك الحياة التي أعيشها ، الاحلام أصبحت واقعي الذي أعيش فيه ، أما الواقع نفسه فقد بدا لي مجرد حلم » .

إن المثل العليا التي يعجز الواقع عن تحقيقها هي التي بدت في أعين الرومانتيكيين حلماً عذبا ، أما الواقع الحقيقي نفسه فيبدو لهم حلماً مراً . يخيل اليهم أنهم على وشك أن يستيقظوا فيتحرروا من اضطهاد هذا الحلم (الواقع الماثل في الحقيقة) لهم ، ليجدوا أنفسهم في العالم الأمثل ، والمشرق الذي يليق بالانسان ، ولهذا السبب فهو وحده العالم الحقيقي ، ليجدوا أنفسهم في عالم حيث يستطيعون أن يتنفسوا بحرية ،وحيث يشعر الناس بالسعادة .

لقد اقتنع الرومانتيكيون قناعة قوية بان العالم الحقيقي يجب أن يكون على هذه الشاكلة بالضبط . ولكنهم لم يكونوا متأكدين مما ينبغي عليهم فعله من أجل أن يكون العالم على هذه الصورة المنشودة بالضبط . ولهذا السبب فان في مجرى سعيهم المتحمس ليروا العالم بالصورة التي يجب أن يكون عليها ، ادعوا بأن ما هو منشود هو الحقيقي ، أما الواقع الماثل فادعوا أنه وهم تافه ، انه مجرد حلم . إن مثل هذا المنهج الخاص بالتعبير عن الموقف الانتقادي من الحياة يتعارض تماماً مع الاتجاه الواقعي realism الذي تكون الحقيقة بالنسبة اليه واقعية دائماً ، تكمن في الواقع الحقيقي نفسه وان كان واقعاً يخص المستقبل وليس الحاضر . إن هذا المنهج الرومانتيكي ينبع من مفهوم ثنائية العالم ، هذا المفهوم المترتب على عدم الرضا عن الحاضر ، ونابع من الاحلام حول « العوالم الأخرى » .

وسيساعد هذا المفهوم ، فيما بعد ، على ظهور النزعات الرمزية في الفن . إن ظواهر الحياة تصور ، في حالات غير نادرة ، من قبل الرومانتيكيين بوصفها رموزاً لحياة ما أخرى تقع في مكان ما بعيد ، وهذه الظواهر ليست

لها أهمية بذاتها ، انها مجرد تلميحات الى حياة أصيلة وسامية تختفي وراء الوجود المرئي • إن الميول الرمزية ، بالمعنى الخاص لهذه الكلمة ، لم تحقق تطوراً كبيراً في الفن الرومانتيكي • إنها تنبأت بالمذهب الرمزي Symblism بوصفه تياراً داخل الفن في أواخر القرن التاسع عشر •

ومهما كانت أشكال الانشطار الرومانتيكي للعالم ، فان جوهرها واحد: الكشف عن تنافر الوجود وعن افتقاره الى الوحدة العضوية ، ثم التعبير الفني عن الطبيعة المتناقضة للحياة ، وعن الألم بسبب نقصها الداخلي وبعدها عن الكمال • ويتم التعبير عن ازدواجية العالم داخل شخصية الانسان ، بالدرجة الاولى ، من خلال التعارض بين الروحاني والحسي الملموس • إن الاحتكاك الحسي (العملي) بالواقع الفظ يفتقر الى الروحانية ، وانه يقتل كل أنواع التطلعات الروحية السامية • أما اندماج الانسان في الحياة الروحية فيفترض تجنب ما هو حسي (أي معاشي — يومي) • ان تحقيق الانسجام بين هذين العالمين أمر متعذر ، وهذا يعد أحد المصادر الأساسية للشر •

ويتم التعبير عن ازدواجية العالم أيضاً من خلال انشطار النفس ، ومن خلال تمزق وعي البطل الرومانتيكي ، هذا الانشطار وهذا التمزق اللذان يدمران الشخصية • فاذا كان الانسان يرفض الواقع ، بينما مثله العليا يتعذر تحقيقها فيه ، فانه سيعاني حتماً من الانشطار • إن غياب الانسجام مع العالم يؤدي الى غياب الانسجام مع النفس • الإنسان في حالة لا تساعده على فهم لا العالم ولا نفسه ، ولهذا السبب فهو لا يستطيع أن يتصالح لا مع هذه ولا مع ذاك ، من هنا المصدر الدائم لمعاناته • إنه يبدو وكأن في داخله روحين تعيشان بصورة دائمة لا تتوقفان عن المنافسة : نثرية (معاشية ، يومية ، أرضية) تشده الى الارض ، وشعرية (سامية ، معنوية) ترتفع به الى السماوات العوالي •

وهكذا نرى أن انشطار الانسان يجري تصويره من قبل الروماتتيكيين بهدف حل القضايا الاجتماعية والسايكولوجيـة العميقة والمعقـدة • إن ازدواجية العالم ، سواء على المستوى الذاتي أو الموضوعي ، كانت الشـكل والمحتوى للنقد الروماتتيكي في آن واحد • لقد جرى تصوير الازدواجيـة بوصفها رذيلة بذاتها ، ومدمرة للانسان • ومع كل التنوع الذي تظهـر به هذه الازدواجية ، فانها كانت تعبيراً فنياً عن رفض الواقع « الخـالي مـن الروح » وعن عدم الرضا عن الواقع الذي لا يتطابق مع المثل الأعلى ، كما كانت بمثابة حل لقضية « الاغتراب »•

تاسعاً : صور الآلة

عند الرومانتيكيين

تعد صور الآلات إحدى الظواهر المهمة جداً في نقد الرومانتيكيين للمجتمع البورجوازي الذي أسفرت عنه الثورة الفرنسية • فالاجهزة ، والدمى ، واللعب هي التي تنوب عن الانسان في مواجهة العالم • ويكمن مغزاها في التعبير عن ذلك المبدأ الخاص بالآلية ، والذي يطبع بطابعه الواقع الغريب على الانسان ، و « الخالي من الروح » والخاص بالمجتمع المعاصر •

وإذا كان الواقع قد بلغ درجة من السوء بحيث يفني في الانسان أحسن صفاته ، ويقتل في نفسه الحب ، ويسلبه روحه ، فمن باب أولى أن يتحول هذا الانسان الى آلة • إن الانسان الذي يفقد الروح يعيش ويتصرف بصورة آلية ، أي لا يتصرف بوصفه كائناً حراً يتمتع بعقله وإرادته ، بل بوصفه شيئاً خاضعاً لقوة خارجية غريبة عليه • إن غلظة القلب الانانية ، بالمعنى الاخلاقي للكلمة ، الشائعة في مجتمع ما بعد الثورة الفرنسية ،تتحول فنياً بواسطة الرومانتيكيين الى غلظة بالمعنى الفيزيقي للكلمة ، وبهذهالطريقة تصبح الآلة شكلا مجازياً للتعبير عن السمات الجوهرية للانسان المعاصر للرومانتيكيين •

ان جذور النزعة الآلية ليست وقفاً على ذلك •ان لها علاقة أيضاً بتحول الانسان الى « برغي » في الجهاز الانتاجي ، المدني أو العسكري ، في الاستعاضة عن الشخصية الحرة والكاملة بانسان ناقص و «جزئي» ، هذا الانسان الذي يمثل أمامنا يبدو لا فرداً مستقلاً ومبدعاً ، بل مجرد « دالة » function على الانسان الكامل المجرد المتغرب عن شخصيته • إنالمجتمع البورجوازي ، والدولة والعديد من مؤسساتها الضخمة تحول الانسان الى

آلة ، ذلك أنها تحوله من كائن قائم بذاته الى وسيلة لتحقيق أهداف غريبة عليه ، كما أنها تسلبه حريته وتنتهي بنشاطه الى تنفيذ أعمى للوظائف الآلية في حقيقتها • إن صور الآلات والاجهزة « الاوتوماتيكية » في الفن الرومانتيكي ، الغريبة في ظاهرها ، وغير المفهومة أبداً للوهلة الاولى ، هذه الصور تعد ، في الحقيقة ، تعبيراً فنياً مجازياً عن الاتجاهات السلبية داخل الواقع البورجوازي ، هذه الاتجاهات التي تحطم شخصية الانسان • إن الادانة الواضحة ، بهذه الدرجة أو تلك ، للطبيعة الآلية للحياة تكاد تظهر عند الرومانتيكيين في جميع البلدان • تقول إحدى شخصيات جورج صاند الأدبية : « إنكم إذ تبشرون بعبودية العمل ، فانكم لا تمنحون الانسان ما يلزم من الوقت للراحة أو لأن يعي نفسه • إن التربية الموجهة من أجل الركض وراء الربح لا تساعد على ايجاد إنسان متطور من كل النواحي ، بل مجرد آلة بلا روح » • إن هذه المقابلة بين الانسان المتطور من جميع النواحي ، الانسان كما يجب أن يكون ، من ناحية ، و « الروبوت » الآلي القادر فقط على تأدية الاعمال الآلية ، ولكنه محروم من الغنى الروحي ، تعد سمة واضحة من سمات المذهب الرومانتيكي • يقول الأديب الرومانتيكي الايطالي ليوباردي : ان « الناس المعاصرين يعيشون ويتصرفون بصورة آلية تفوق كثيراً ما كان يفعله كل أسلافهم ••• » • إن جفوة الانسان تحول وجهه الى قناع ، أما الانسان نفسه فيتحول الى دمية ، الى العوبة تحركها أصابع خفية marionette • إنها ، في الحقيقة التصورات نفسها حول آلية العالم الذي استؤصلت منه المضامين الروحية •

يضع شيللي ، الرومانتيكي الانجليزي المعروف ، في بحثه « دفاع عن الأدب » « معالجة التحسينات الآلية » بوصفها سمة مميزة لعصره ، في مواجهة الابداع والشعر اللذين يجري التضييق عليهما بالتدريج وخنقهما تدريجياً في مجرى التطور الرأسمالي • وفي حكايات أندرسون، الرومانتيكي

الدنمركي ، يطالعنا الجمال الآلي بوصفه رمزاً لضيق الأفق وللفراغ الروحي. أما الاستعاضة عن الجمال الحي والطبيعي بجمال الآلات والاجهزة فيعرض بوصفه شراً . في حكاية « راعي الخنازير » يعد الجمال الآلي تعبيراً عن تفاهة الانسان وحقارته ، أما في حكاية « الهزار » فالجمال الآلي هو نظير الموت وندّه ، في الوقت الذي ينتصر فيه الجمال الحي على الموت. ويحقق موضوع الآلات والاجهزة تطوراً واسعاً في أعمال هوفمان ، الكاتب الالماني الروماتنتيكي . يقول واحد من أبطاله : « إننا لسنا أكثر من ماكنات بنيت بناءً جيداً ، وخصصت من أجل معالجة عدد من المواد » . أما تعبير مثل « الانسان — الآلة » — بمعنييها الحقيقي والمجازي — فتشيع جداً على صفحات قصص هوفمان .

ان دمى هوفمان ولعبه ، وأجهزته ، وآلاته أو حيواناته ونباتاته التي تمثل مجازات لتجسيد الروح الانساني في مجتمع ما بعد الثورة الفرنسية، ليست أبداً أشياء بسيطة كما قد يتبادر الى ذهن البعض للوهلة الاولى .إن الجو الخرافي يعد مجرد شكلٍ خارجي . إن هذه الاشياء ليست مجرد تشكيلات غريبة مسلية من ابتكار المخيلة ، بل هي تعبير مجازي عن الرفض الروماتنتيكي للعالم ، وشكل خاص من أشكال انتقاده .

عاشراً : البشع والمرعب

إن الرفض المطلق للواقع المعاصر وعدم قبوله أدى الى تطور واسع لمفهومي البشع والمرعب في فن الرومانتيكيين • إن كل ما لا يتوافق مع المثل الأعلى يطالعنا هنا في هيئة ما هو مشوه أو كابوسي • إن المبالغة الفنية grotesque تصبح واحداً من الاساليب المميزة لتصوير الواقع • بامكاننا أن نصادف مثل هذا الاسلوب في صور الاجهزة والآلات عند هوفمان وغيره • وربما نصادفه بدرجة أكبر عند تصوير الدمامة الجسمانية والروحية، هذه الدمامة التي ترمز الى الشر•

ان الممسوخ في الفن الرومانتيكي يرتبط دائماً ، بشكل أو بآخر ، بالشر ، ويترتب عليه • إن الشر يشوه الحياة التي كان بامكانها أن تكون رائعة وسعيدة ، ويشيع عدم الانسجام في العالم ويحطم أحسن مظاهر الكيان البشري • المشوه هو الأثر الذي يخلفه الشر في الحياة • إن الدمامة المرعبة في ملامح كوزيمودو وغيره في روايات فيكتور هيوجو ، تعد فضحاً وهيباً للشر ، وصرخة في وجهه ، ودعوة من أجل الخير • على ان الشر لا يكتفي بتشويه المظهر الخارجي للانسان ، إنه يشوه حتى روحه • إن بامكان الشر ، وهو يقضي على انسجام العالم الداخلي ، أن يقود الى الجنون ، والى التهور والخبل الذي يكون من بين أوصاف الدمامة الروحية • لقد كان الشر وراء خبل الابطال في قصص غوغول الرومانتيكية منها ، على سبيل المثال ، « الانتقام الرهيب » ، و « أمسية في عشية إيفان كوبالا » •

بامكان المشوه أن يبرز ، كذلك ، بوصفه شكلاً خارجياً مكافئاً للتعبير عن الشر نفسه • في هذه الحالة ، يرمز الى التشوه المعنوي بطريقة بدنية Physical • نستطيع أن نتذكر مختلف أنواع الاقزام المقرفين ، والعجائز المرعبات وغيرهم من الكائنات المشابهة التي تجسد ملامحهم القوى العامة للشر ، في أعمال عدد كبير من الرومانتيكيين : هوفمان ، وفاجنر وغيرهما•

العالم ، ككل ، يجري تصويره عادة من قبل الروماتتيكيين ، بوصفه كوابيس وأهوالا • إن تكدس القتلى ، وتراكم الاشباح وحالات الجنون ، كل ذلك يصبح في مثل هذه الحالة واحدة من الطرق الفنية الاساسية • إن العالم بوصفه كابوساً ، بوصفه جماع ما هو مرعب ، إن مثل هـذا التناول للعالم يعد نتيجة طبيعية لرفض الواقع الخالي من « الروح » ومن المعاني الانسانية •

هناك تمايز في تفسيرات هذه الدوافع motives عندكل من الروماتتيكيين المحافظين والروماتتيكيين التقدميين • فالفئة الاولى منهم تنطلق في نقدها للمجتمع البورجوازي من مواقع اقطاعية ، فضلا عن أن عدداً من الروماتتيكيين المحافظين تشكو أعمالهم من إفراط في النزعة الصوفية ، ومن تأكيد هذه الاعمال سلطة تشابك المصادفات المهلك ، على الناس ، أما عند الفئة الأخرى منهم (التقدميين منهم) فالى جانب تراكم الكوابيس والاهوال تتردد نغمات بواعث حب الحرية ، ومقاومة القهر والتعسف والظلم الاجتماعي • ومع ذلك فان تصور العالم ، ككل ، بوصفه تجسيداً لانتصار الشر ، هذا التصور يعد سمة مشتركة بين الروماتتيكيتين (المحافظة والتقدمية) • وترتبط بهذا التصور ، جزئياً ، صورة الليل التي لها انتشار واسع في الفن الروماتتيكي•

ان لصورة الليل ، في الحقيقة ، معنى مزدوجاً في الفن الروماتتيكي • فمن ناحية يرمز الليل الى الطبيعة المعتمة للوجود بصورة عامة • إن سواد الليل هو تعبير عن اللون المعتم للعالم • إن هذا العالم البارد والحقير يبدو وكأن ظلمة تلفه • الليل ملائم للمعاناة المتشائمة ، واليائسة • وعلى خلفية الليل تجري حوادث مرعبة ، وتتدخل في حياة الناس قوى غريبة ومرعبة ، وتقترف جرائم رهيبة ، وتستيقظ عذابات الضمائر المثقلة بالآثام • ومن الناحية الأخرى ، يعد الليل ملجأ من حياة النهار القبيحة •إنه يتستر على تناقضات العالم ، ويضفي عليه ما ينقصه من الانسجام • خلال الليل تسقط أقنعة

الحياة الخارجية المخادعة ، ويختفي الضوء المضلل ، أما الجوهر الحقيقي للعالم فيبرز مباشرة بكل عريه . إن الروح الانسانية تبرز من خلال تماسها الحميم مع المضمون الروحي للعالم ، وفي هذا الروح تستيقظ المشاعر التي طغت عليها خلال النهار مشاغل الحياة السطحية . يقول مانفريد ، بطل بايرون « وجه الليل كان أقرب إليّ من الانسان ، وأرقّ » .

وأخيراً ، فان لموضوع الموت معنى خاصاً مرتبطاً بالأسس العامة للفن الرومانتيكي . إن لموضوع الموت ، شأنه شأن موضوعي الليل والحلم ، معنى مزدوجاً أيضاً . ففي وعي الموت وعياً مجازياً فنيا ، يجري من ناحية ، تركيز ، على المرعب والفظيع في الواقع الحقيقي . ويجري تصوير الموت بوصفه هوة سوداء فاغرة فمها مستعدة دائماً لوضع حد لسخف الوجود البشري ، بوصفه ذروة وخاتمة للمعاناة التي تعج بها الحياة . ومن الناحية الأخرى ، يطالعنا الموت بوصفه حلاً للتناقضات ، وخلاصاً من المعاناة ، وفي الوقت نفسه بداية لحياة مثلى متحررة من أسر الحاجات المادية .

وإذا كان المثل الأعلى الرومانتيكي يركز بذاته كل ما هو حي عند الانسان ، بينما يفتقر الواقع الى شروط وجوده ؛ فمن الطبيعي أن يبدو العالم الحقيقي في نظر الرومانتيكيين ميتاً . إن الواقع « الفاقد للروح » يجري تصويره بوصفه مملكة أموات ، وأن الانسان يحقق الحياة الحقيقية ، وذلك فقط بعد أن يرفض هذا الواقع ويلتحق ، بهذه الوسيلة ، أو تلك بالمثل الأعلى الروحي . ولهذا السبب فان الموت بدا للعديد من الرومانتيكيين بداية حياة روحية جديدة . إن مثل هذا الفهم للموت تطابق عند الرومانتيكيين الرجعيين مع التكشف الصوفي ، أما عند الرومانتيكيين التقدميين فقد كان له معنى صورة شعرية ، مجازية .

وهكذا نستطيع أن نستنتج أن الدمامة ، والعتمة ، والكابوس ، والموت تشير ضمن منظومة صور الفن الروماتيكي الى عدم الرضا عن الحياة ، والى رفض العالم ، انطلاقاً من مثل أعلى إنساني سام ، كما تشير الى الموقف الانتقادي من المجتمع المعاصر • لا شك أن كل ذلك يعد صيغة محدودة من صيغ الاحتجاج ضد الطابع العام للحياة المعاصرة ، ومع ذلك فهي صيغة احتجاج •

احد عشر ـ صفات البطل الرومانتيكي

ان رفض البطل الرومانتيكي للواقع ، هو الذي شكل الأساس القانوني الذي حدد سلسلة من السمات النموذجية الخاصة بطبيعة هذا البطل • إن هذا البطل يتصف باستيائه العميق من الحياة التي تحيط به ، ولكنه يتصف ، في الوقت نفسه ، بجهله بسبل تغييرها • إنه : حالم ، يعيش من أجل مطامح مثلى ، ولكنه يفتقر تماماً الى وسائل تحقيق هذه المطامح • ومن هذه الزاوية بالذات يأتي شبهه الكبير بالفنان الرومانتيكي نفسه• يمثل البطل الرومانتيكي أمامنا دائماً ، تقريباً ، بوصفه إنساناً غير اعتيادي ، متميزاً من الوسط الذي يحيط به ، واستثنائياً • إنه يتمتع في الغالب بقوى روحية بارزة • إن هيئته العملاقية تبرز أحياناً من خلال قوة بدنيــة غير اعتيادية • ولكــن حتى في الحالات التي يكون مظهر البطل الرومانتيكي اعتيادياً،فان مساعيه،ومطامحه، وأحاسيسه ، وأفكاره تكون غير اعتيادية • ولهذا السبب كان إحساســنا بتنافره مع العالم حاداً جداً ، ومثله إحساسنا بجبروت القوى التي يوظفهــا هذا البطل في مجابهة العالم • إن النزعة بخصوص الكشف عــن الصفــات العملاقية عند تصوير البطــل ، تقترن مع الميــل الى الكشف عــن « العوالم المجهرية » الروحية ، وعن حركات النفس « المتناهية في الصغر » الخاصــة بالنفس البشرية • إن الطبيعة الاستثنائية للبطل الرومانتيكي تنســحب حتى على قدرته في تتبع أدق تفاصيل المعاناة •

إن السوداوية melancholy ، والكآبة spleen ، والكرب،والتهيج النفسي ، والمشاعر الغاضبة والمهتاجة ، كل ذلك يعد أشكالا نموذجية للموقف الانفعالي الذي ينطلق البطل الرومانتيكي منه في تعامله مع العالم•ان كل ذلك يعد تعبيراً عن خيبة أمل البطل الرومانتيكي بالحياة ، وبالمثل العليا ، وبنفسه هو • يقول بطل قصة « رسائل من سالزبورغ » للكاتب الرومانتيكي نوديه: « لقد أدركت مدى تفاهة العالم وتفاهتي أنا شخصياً ، ذلك أني لــم أرَ في

الحياة شيئاً سوى الحزن ، أما قلب الانسان فلا ينطوي إلا على المرارة » •
إن بطل قصائد هايني يشعر بالاختناق داخل الوسط الاجتماعي الذي يحيط به :

أنا سعيد أن أريق دمي قطرة قطرة
من أجل الأهداف السامية ،
ولكني أرتعب من فكرة الاختناق هنا
في العالم الذي يسوده التجار !

أما بودلير فقد كان محقاً وهو يكتب عن أدغار الن بو : « كانت الولايات المتحدة الامريكية بالنسبة الى بو مجرد سجن ضخم أثار في روحه طوال الوقت هياجاً محموماً ، بوصفه كائناً ولد في العالم ليتنفس هواءً نقياً ، كانت مجرد حظيرة بربرية ضخمة ، مضاءة بالغاز • أما الحياة الروحية الداخلية لـ « بو » ، بوصفه شاعراً أو حتى سكيراً ، فقد كانت عبارة عن جهد متواصل للتحرر من قهر هذا الجو الكريه » •

لقد سعى البطل الرومانتيكي للتعرف على مصدر معاناته ، ومصدر النقص (عدم الكمال) في حياته • « إن الرغبة بالتفكير تعذبه » على حد تعبير فيني ، ولكنه لا يستطيع أن يغوص الى الاسباب الكامنة وراء أحزانه الأرضية ، لقد كان يفوته دائماً أن يمسك بهذه الاسباب • إن البطل الرومانتيكي لا يكف عن محاولة تغيير العالم بقواه الخاصة ، ولكنه يكشف في النهاية عن عجزه أمام مثل هذا الهدف • ومن هنا كانت خيبات أمله الجديدة ومعاناته الكبيرة الجديدة •

إن هذه المعاناة تقوم ، مع ذلك ، شاهداً على نبل البطل الرومانتيكي ، ذلك أن النفس الكريمة والسامية وحدها هي القادرة على الاحساس بالمعاناة وهي ترى الشر في العالم • ولذلك أيضاً فان عظمة النفس تقاس تقريباً بمدى

المعاناة التي تقاسيها . يقول الفريد دي موسيه « اننا تنمو روحياً ، وذلك فقط عندما نعاني الحزن . إن عظمة النفس من عظمة المعاناة » . أما شوبرت المؤلف الموسيقي فيقول : « إن الألم يشحذ الفكر ويقوي النفس ... »

نستطيع أن نلاحظ أحياناً عند الرومانتيكيين أيضاً شيئاً من التمتع الذاتي بالمعاناة الشخصية . إن جذور هذا التمتع الذاتي لا تكمن فقط في الخصائص ذات الطبيعة المميزة (في تطرف النزعة الأنانية Egocentrism وفي النزعة الاستبطانية introspection) ، وإن كان للسمتين الأخيرتين دور ملموس . والمهم بهذا الصدد أن التصادم مع العالم يعد ، بالنسبة للرومانتيكيين مصدراً ثميناً يغذي روحه ، وهبة سعيدة تعمل على مضاعفة ثرواته الداخلية ، ومعاناة تعمل على تقوية قواه المعنوية . ولو لم يكن هذا التصادم لما كان ذلك الغنى اللامحدود للحياة النفسية الذي يثمن أسمى من أي شيء آخر . ولهذا السبب فان الرومانتيكي إذ يعاني من عدم انسجام الحياة ، يبتهج في الوقت نفسه ، أحياناً ، بتعاساته ، ذلك أنها تسمو به كثيراً فوق الواقع الحقير . انه لخير ، بالنسبة للرومانتيكي ، أن يعاني بلا نهاية ، ولكنه يسمو فوق الحياة الضيقة الأفق ، من أن يكون مادياً Philister سعيداً ولكنه ضيق الأفق ومغرور ، يخمل في مستنقع الابتذالية .

الرومانتيكي في حقيقته متمرد عادة . يتضح ذلك من خلال الرغبة في التعبير في الفن عن المشاعر والاحاسيس ذات الطبيعة الدرامية المتوترة ، والعاصفة ، والمتهيجة ، ومن خلال التعبير عن سرعة تطور الاهواء والنزوات ، وعن الاندفاعات النفسية القوية والعارمة .

إن « بركانية » الأهواء والنزوات ، والسلطان الأخاذ للعنصر الانفعالي ، والتصادم العنيف للمشاعر ، وعملاقية الشخصيات المأساوية ، كل ذلك يعد من بين الصفات المميزة أيضاً لابداع ممثلي المسرح الرومانتيكي ، وترتبت على الرفض الرومانتيكي الحاسم والتحدي للواقع .

يتصف أبطال الرومانتيكيين المحافظين بميل أكبر لتقديس العواطف والانفعالات التأملية والمهدئة . وهذا النوع من الانفعالات يلازم كذلك حتى الابطال الايجابيين للرومانتيكيين التقدميين ، ولكنها تكون في هذه الحالة، بوصفها أمزجة للسعادة الرغدة . أما بالنسبة للرومانتيكيين المحافظين فان الامزجة التأملية التهديئية تكون مفعمة ، في حالات كثيرة ، بنزعة تشاؤمية، ومرتبطة بالدين .

إن التمييز بين الرومانتيكيين التقدميين والمحافظين ليس مطلقاً حتى في هذه الحالة ، إنما نستطيع تتبعه وذلك فقط بوصفه نزعة ، وميلاً . إن عدم الرضا بامكانه أن يكون بالنسبة لهؤلاء وأولئك معبراً عنه بوساطة مثل هذه الانفعالات ، وبوساطة الانفعالات الحادة والعاصفة على حد سواء . غير أن الرومانتيكيين التقدميين يحتجون بفعالية عادة ضد الواقع ، وأن قوة انفعالاتهم تبدو وكأنها تتضاعف حتى عن طريق الاحتجاج ضد الحقيقة نفسها الخاصة بالتنافر مع الحياة . أما الرومانتيكيون المحافظون فيحاولون التصالح بدرجة ملحوظة مع هذا التنافر ويتقبلونه على أنه شيء ما حتمي ويتعذر تجنبه . إن تصعيد تكثيف المعاناة الناجمة عن عدم قبول العالم الواقعي اليائس يعد صفة ملازمة لهؤلاء وأولئك . بامكان البطل الرومانتيكي أن يكون سلبياً في تصرفاته ، إلا أن مشاعره تكون فعالة ، عادة ، دائماً .

إذا كان الانسان في وضع لا يمكنه لا من قبول الوسط الاجتماعي ، ولا من تغييره ، يصبح الهروب من هذا العالم هو المخرج الوحيد أمامه . وهذا المسعى يميز الكثيرين من أبطال الفن الرومانتيكي ، الغاضبين والمتذمرين الذين خابت آمالهم . ولكن حتى في هذه الحالة يتعين علينا أن نراعي الاختلاف بين الرومانتيكيين المحافظين ، والرومانتيكيين التقدميين ، ومع أن طبيعة ، وشكل ، وهدف هروب تشايلد هارولد من الحياة ، على سبيل المثال ، يختلف عند شتيرنبالد ورينيه ومع ذلك فان الطبيعة الرومانتيكية

لهروبهما من الواقع التافه ، والحقير والشائه ، ولسعيهما نحو الحرية الشخصية ، والفردية ، المستقلة تماماً من العالم الاجتماعي المزدري ، كل ذلك يجعل من هذين البطلين الرومانتيكيين قريبين لبعضهما . ان مصير مثل هذا البطل هو العزلة الحتمية التي ترافقه على طول طريقه الحياتي كله . إن جذور هذه العزلة تغور عميقاً في طبيعة المجتمع الذي يتوزع الى أفراد «مبعثرين» بعضهم غريب على البعض الآخر . كتب شوبرت يقول : « ليس هناك من يستطيع أن يفهم سعادة وألم غيره . لقد شاع اعتقاد يقول أن الجميع يمشون مع بعضهم ، أما في الواقع فهم يمشون الى جانب بعضهم .ما أتعس من يدرك هذه الحقيقة » . إن الرومانتيكيين هم أول من عبر عن الفكرة ، التي جرى تكرارها بعد ذلك باستمرار ، التي تقول أن في باريس ، أو لندن ، أو برلين ، التي تغص بالناس ، يستطيع الانسان أن يحس بعزلة أكبر من تلك التي يحس بها عندما يكون وسط الغابات أو في البوادي ، هذه هي طبيعة المجتمع المعاصر الذي يقسم الناس ويدفع بعيداً بالافراد الذين يقفون في وجهه .

ان كرب العزلة يطارد البطل الرومانتيكي من مكان الى آخر . في الفن الرومانتيكي تطالعنا صور مميزة للمتشرد ، والجوال ، والمستطرق .ويتضح أخيراً ، أن الاستقصاءات والطواف الرومانتيكية تنتهي ، كقاعدة ، نهاية مأساوية . إن موضوعات خيبات الأمل بالمثل العليا ، وموضوعات تبدد الأوهام ، وتحطم المساعي والتطلعات النيرة ، كل ذلك يشيع كثيراً في الاعمال الرومانتيكية . إن تصادم البطل مع المجتمع يصل ، عادة ، الى نهاية مأساوية. وليس من قبيل الصدفة أن تكون جميع روايات هيوجو ، تقريباً ، مأساوية. وكذلك قصص بايرون الشعرية ، وأوبرات فاجنر . إن عجز البطل عن الصمود أمام تغربه عن العالم الواقعي ، وأمام الكفاح ضد المجتمع ، هذا العجز ينتهي به ، عادة ، اما الى الموت ، أو الى الجنون ، أو الى أي طريقة أخرى تخرجه من الحياة .

المصادر التي اعتمد عليها البحث في الفصل الثالث

١ ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ أرنولد هاوزر . ترجمة : الدكتور فؤاد زكريا

٢ ـ المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ـ فيليب فان تيجم . ترجمة : فريد أنطونيوس .

٣ ـ تاريخ الادب الفرنسي ـ تاليف مجموعة من المختصين (بالروسية)

٤ ـ تاريخ الأدب الانجليزي ـ تاليف مجموعة من المختصين (بالروسية)

٥ ـ تاريخ الأدب الالماني ـ تاليف مجموعة من المختصين السوفييت (بالروسية)

٦ ـ علم جمال المذهب الرومانتيكي ـ ف.ف. فانسلوف ، دار نشر « اسكوستفو » (الفن) ، موسكو ـ ١٩٦٦ (بالروسية)

٧ ـ الواقعية في الفن ـ سيدني فنكلشتين ، ترجمة : مجاهد عبدالمنعم مجاهد .

٨ ـ الخلاصة في مذاهب الادب الغربي ـ الدكتور علي جواد الطاهر .

٩ ـ الرومانتيكية في الادب الانجليزي ـ ترجمة : عبدالوهاب محمد المسيري ومحمد علي زيد .

١٠ ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية للكولريدج) ، الترجمة : د. عبدالحكيم حسان .

الفصل الرابع

الواقعيــة Realism

اولا ـ الواقعية بوصفها منهجاً فنياً

الفن هو انعكاس فني للواقع الموضوعي • وهذا يعني أن رسالة الفن ، وقدرته على إعادة خلق حقيقة الحياة ، وتقديم تصوير صادق للواقع ، كل ذلك ينبع من طبيعة الفن نفسها • إن طبيعة الفن نفسها هي التي توفر الاســاس اللازم لحل قضية الواقعية •

تعد قضية الواقعية قضية معرفية Gnosiological ، وذلك عندما يدور الحديث حول إمكانية الفن ، بوصفه شكلاً من أشكال الوعي البشــري في عكس الواقع الموضوعي•وجدير بالذكر أن الواقع الحقيقي استطاع دائماً أن يجد إنعكاسه في أي عمــل من أعمال الفن ، حتى في أكثر الصــور الفنيــة واللوحات اتصافاً بالخيال • إن الخرافة أو الحكاية تنطوي دائماً وفي كــل الاحوال ، على عناصر من الواقع •

إن الادراك الفني الذي يمارسه الانسان مشروط دائماً بتلك التصورات التي يولدها الواقع الحقيقي ، والعالم الذي يحيط بالانسان ، داخل الوعــي الاجتماعي ، وذلك على الرغم من الاشكال النسبية التي يظهر هــذا الادراك من خلالها ، ومهما بلغ خروجه على مبدأ مماثلة الحقيقة في الظاهر • وبهــذا

المعنى فان حقيقة الحياة يجري تضمينهـا في كل من التصويرات الحجرية القديمة ، وفي مآسي الاغريق القدامى منذ أيام أسخيلوس ، وفي الفن الديني في العصور الوسطى وفي إبداع الرومانتيكيين الذين عرفوا بنزعتهم الصوفية المتطرفة أيضاً • بامكان الواقع أن يجد انعكاسه حتى في تلك الاعمال الفنية التي لم يضع مؤلفوها نصب أعينهم مهمة إعادة خلق الواقع الموضوعي،وإنما سعوا الى تجسيد أمزجتهم وانطباعاتهم الذاتية الصرف ، وأحياناً ، العابرة والعفوية أيضاً • ومن هنا فان بامكان الباحث أن يعثر على الجذور الحياتية الموضوعية منابع لأي ظاهرة من ظواهر الفن ، أي أن يجد الواقع الحقيقي منعكساً في هذا العمل وان تم تجسيد ذلك من خلال صيغة ذاتيـة بحت أو مشوهة أحياناً •

عدا ذلك ، فمهما بلغت عزلـة مخيلة الفنان عن الواقـع ، ومهما أمعنت صوره في الخيال ، فانها تتجسد دائماً من خلال أشكال تذكرنا ، بطريقة من الطرق ، بكائنات حقيقية ، وبأشكال تخص الحياة نفسها • إن المخيلة ، مهما بدت ممعنة بالغرابة ،مشبعة بالخبرة التي استمدها الانسان من حيـاته على هذه الارض ، لا تخـرج ، وما كان بامكانها أن تفعل ذلك ، خارج نطـاق الأشكال الملموسة للخبرة البشرية • ومن هذه الزاويـة بامكان الباحث أن يطرح المسألة المتعلقة بصدق أي صورة فنية وهو يتناول أي عمل من أعمال الفن بغض النظر عن إغراقه في الخيال •

ومع ذلك فينبغي أن يتم تمييز هـذه السمة العامة من سـمات الادراك الفني ، هذه الواقعية الكامنـة في أساس أي ميدان من ميـادين النشـاط الفني وأي اتجاه من اتجاهاته ، تمييزها من المـذهب الواقعـي realism بوجه خاص بوصفه منهجاً فنياً artistic method ، وبوصفه بعد ذلك اتجاهاً محدداً ، في مجمل تطور الفن والأدب ، يظهر في ذلك الوقت الذي ينصرف فيه اهتمامنا الى السعي الواعي من جانب الفنان نحـو إعادة خلق الواقـع بصورة صادقة truthful ، نحو إدراك حقيقة الحياة إدراكاً فنياً ، وأخيراً،

عندما يمتلك الفنان ذلك الأسلوب في التصوير ، الذي يوفر له امكانية التغلغل الى أعماق الصلة الحقيقية للاشياء والى جوهر القوانين الموضوعية للواقع بحيث يعيد خلق حقيقة الحياة خلقاً فنياً بأشكالها الحقيقية التي يتصف بها الواقع نفسه • ولهذا السبب يتعين التمييز بين مفهوم انعكاس الحياة ومفهوم تصوير الحياة من جانب الفنان أو الأديب • إننا نجد انعكاساً للواقع في أي عمل فني وذلك بغض النظر عن اتجاهه الفني ، أما قضية المذهب الواقعي reailsm فتصبح قضية منهج فني ، وذلك عندما يتمكن الفنان أن يتوصل عن طريق تصويره الى إعادة خلق مادة التصوير خلقاً أمينا بحيث يكون مطابقاً للواقع الموضوعي نفسه • إن انعكاس الواقع وتصويره في المذهب الواقعي مماثلان تقريباً بعضهما للبعض الآخر •

يحذر عدد من الباحثين من مغبة الاعتقاد أن التصوير الصادق للواقع يكفي بذاته لحل المسألة المتعلقة بالمذهب الواقعي ، ذلك أن مفهوم الواقع كان له مدلولات مختلفة باختلاف العصور • إن على الباحث ألا ينطلق عند تحديد خصائص المذهب الواقعي ، بوصفه منهجاً فنياً ، من التصورات الذاتية حول الواقع ، وإنما من الواقع الموضوعي نفسه • فالرمزيون على سبيل المثال ، رأوا في الصور ـــ الرموز انعكاساً للواقع الحقيقي حقاً ـــ أي لـ « الواقع الأسمى » • فهل يعني هذا أننا نستطيع أن نطبق على فنهم مفهوم المذهب الواقعي reailsm ؟ فالفنان الذي يقف على أرضية تتكون من مختلف التصورات الاسطورية أو التصوفية الغامضة الخاصة بحياة الطبيعة والانسان ، هذا الفنان بامكانه أن يطمئن الى أنه لن يرتكب خطأ بحق الواقع عندما يتحدث عن تأثير الارواح في مصير الانسان • غير أن هذا لا يكفي لأن يجعل من تصويره عملاً فنياً واقعياً من وجهة نظر المفهوم العلمي للمذهب الواقعي • وستكون القضية مختلفة عندما يدخل الكاتب الواقعي الى عمله أرواحاً وغيرها من القوى العجيبة الأخرى من أجل تأمين إعادة خلق صادقة

لتصورات ومعتقدات الناس في عصر بعينه • فالمذهب الواقعي هو منهج فني يرتكز الى معرفة عقلانية تتطابق مع القوانين الموضوعية الخاصة بالواقع الحقيقي الذي يتم إدراكه من جانب الفنان •

وهكذا يصبح واضحاً أن مجرد السعي لتصوير الحياة تصويراً صادقاً لا يكفي وحده لتأمين الحصول على تصوير واقعي • إن مفهوم حتمية الحقيقة في الفن كان قد جرى تضمينه حتى في الافكار الجمالية الرائدة في العالم القديم • فمعروف أن أرسطو نفسه طالب الفن بأن يهتم بالحقيقة الحياتية • إن رأيه الذي يقول بأن الفن محاكاة للطبيعة أصبح مفهوماً نظرياً عاماً التزم به الفن الاغريقي القديم في كل ممارساته العملية • ومنذ ذلك الحين وكل تيار فني واع ومهم في تأريخ الأدب والفن العالميين ، لا بد وأن يصطدم بالمسألة المتعلقة بضرورة تصوير الحياة تصويراً صادقاً وفنياً • في المشهد مع الممثلين في مسرحية « هاملت » يطالب شكسبير أن يكون التمثيل دائماً ، في الماضي والحاضر ، « مرآة تنعكس عليها الطبيعة ••• يشاهد فيها عصرنا وجيلنا شكله وخصائصه » • ان مذاهب أدبية كبيرة مثل الكلاسيكية والرومانتيكية، استطاعت أن تخلف إرثاً فنياً بالغ الأهمية ، هذه المواهب تطورت ، وهي تحل هذه المسألة على طريقتها الخاصة على المستويين النظري والعملي ـ التطبيقي، نقول تطورت بالاستناد الى سعي كل منها لتصوير الحياة تصويراً صادقاً ، وفي مجرى بحثها عن أنسب الوسائل لحل هذه المعضلة المهمة بالنسبة لكل فن حياتي ورائد بحق •

بوالو نفسه دعا هو الآخر الى محاكاة الطبيعة :

ان ما هو مستحيل لعاجز عن الاثارة ،
دع الحقيقة تبدو ، دائماً ، صادقة :
إن نفوسنا تبقى باردة تجاه الخوارق
وان الممكن وحده هو الذي يلائم ، دائماً ، أذواقنا •

كما دعا الى التزام الحقيقة في الفن كل من ليسنك الالماني ، وديدرو الفرنسي (في عصر التنوير) حيث طالب كل منهما بـ « مطابقة الصورة للشيء » . ان المذهب الرومانتيكي كان قد خاض صراعه ضد المذهب الكلاسيكي ، وذلك تحت شعار الكفاح من أجل فن صادق وضد كل ما هو معياري صادر عن الذهن ، وليس عن الحياة . لقد تصور الرومانتيكيون أنهم هم دون غيرهم الذين يقدمون تصويراً صادقاً للحياة بتغلغلهم في أعماق العالم الداخلي للانسان .

لا جدال في أن مذاهب أدبية وفنية مثل الكلاسيكية والرومانتيكية ، استطاعت أن تجسد ، في حدود الامكانيات التي أتاحها المنهج الفني لكل منها، حقيقة الحياة . ولكن لا يمكن للمرء أن يجادل حتى في حقيقة أخرى هي أن المذهب الواقعي يمتاز على هذه المذاهب بميزات أساسية ونوعية في هذا الميدان . لقد برهن المذهب الواقعي على أنه الأطول عمراً بين جميع المذاهب التي عرفها النشاط الفني والأدبي ، وعلى أنه المذهب الذي كشف له الواقع والفن نفسه عن أسرارهما كما لم يكشفا عنها لمذهب آخر .

وإذا كان الأمر كذلك ، فهذا يعني أن المذهب الواقعي نفسه يتسم ، بوصفه منهجاً فنياً ، بتلك الخصائص والسمات التي مكنته من أن يحقق المزيد من التغلغل في أعماق الواقع ، ومن أن يعيد خلق « الحقيقة الكاملة للحياة » وذلك بايجاد صيغ فنية مكافئة لهذه الحقيقة ، ومعادلة لها . عدا ذلك فمن الضروري أن نقر بوجود شيء ما عام ومشترك في فن جميع الكتاب الواقعيين البارزين من شكسبير الى غوركي مروراً ببلزاك وفلوبير ودوستويفسكي ، إذا كانوا قد تمكنوا جميعهم من أن يقدموا تصويراً صادقاً حقاً للحياة ، لا من منظور زمان كل واحد منهم فحسب ، بل بالنسبة لعصور الماضي السحيق البعيد عنهم أيضاً . من هنا تبرز أمام الباحث حتمية وإمكانية البحث عن الادراك النظري الكفيل بتفسير الكيفية التي تتحقق بها واقعية تصوير

الحياة ، وطبيعة السمات الخاصة بمثل هذا التصوير . وتشكل هاتان المسألتان جانبين مرتبطين فيما بينهما ، من جوانب قضية المذهب الواقعي بوصفه منهجاً فنياً .

لقد أخذ بوالو على عاتقه مهمة تعليم الفنان كيف يحاكي الطبيعة ، وذلك بان وضع تحت تصرف هذا الفنان مجموعة محددة من القواعد . ولقد حرص أدباء وكتاب عصره على اتباع هذه القواعد . ومع ذلك فالذي حدث ان المذهب الكلاسيكي هو الذي ساد في الأدب الفرنسي على أيام بوالو وليس المذهب الواقعي .

لا بد من الاعتراف بأن إقامة الحدود الفاصلة بين التصوير الواقعي والتصوير غير الواقعي في نماذج أدبية ملموسة ، لن تكون من الأمور المتاحة واليسيرة دائماً . ان بامكان أنماط رومانتيكية من روايتي هيوجو «كاتدرائية نوتردام» ، و « البؤساء » أن تبدو للوهلة الاولى واقعية تماماً . إن صورة طرطوف موليير ، وتشايلد هارولد بايرون ، على سبيل المثال ، تثيران في نفس القارىء انطباعات ذات طابع واقعي تماماً . ان قوة التعبير الفني ، ووضوح الصور الذي يتوصل اليه كاتب كلاسيكي أو رومانتيكي ، يفهم على أنه سمة من السمات الواقعية لهذا العمل . إلا أن من شأن التحليل العلمي لخصائص التصوير في جميع هذه الصور والنماذج المحصورة داخل نطاق مبادىء منهج فني محدد ، نقول إن من شأن مثل هذا التحليل أن يقيم بوضوح كاف الحدود الفاصلة بينها . ان من حق القارىء أن يتساءل عن مدى جدوى إقامة مثل هذه الحدود ، بصورة عامة ، إذا كان بامكان تصوير رومانتيكي أن يترك في حالات غير نادرة انطباعاً بصدق حياتي . ومع ذلك فان إقامة مثل هذه الحدود تعد من المسائل الضرورية ليس فقط على المستوى الأدبي التأريخي ، وإنما على المستوى الجمالي ومستوى الممارسة الابداعية أيضاً . ان وظيفة مثل هذه الحدود الفاصلة تكمن في مساعدتها على معالجة معيار

علمي للنقد ، وفي مساعدة الكاتب على أن يسيطر بدرجة أقوى وأعمق على خصائص المذهب الواقعي ــ هذا المنهج الفني الأكثر غنى ، وعلى تأسيس اتجاه صائب في تربية الأجيال الجديدة تربية جمالية •

لقد فهم بيلينسكي الواقعية على أنها « إعادة خلق للواقع مع كل الحقيقة التي ينطوي عليها هذا الواقع » • وهذا التعريف كان موجهاً ضد كل أشكال اضفاء المثالية والكمال ، واللاصدق في الفن ، وضد نظرية الفن للفن ، كما ساعد هذا التعريف على تمييز المذهب الواقعي من جميع الاتجاهات غير الواقعية في الفن والأدب • إن معيار مطابقة التصوير الفني لحقيقة الحياة المصورة وفر إمكانية تقديم تقويم نقدي سليم وموضوعي للاعمال الفنية •

ومن وجهة النظر التأريخية والابداعية العملية يتعين العمل على تحديد تلك المبادىء الخاصة بادراك الحياة إدراكاً فنياً ، هذه المبادىء التي تؤمن للمذهب الواقعي تحقيق الانجازات ذات نتائج ملموسة ، أعني إعادة خلق الواقع خلقاً شاملاً وصادقاً • ومن هذه الناحية ، فان نظرية المذهب الواقعي بوصفه منهجاً ، بوصفه مجموعة سمات ومبادىء محددة ملازمة للاسلوب نفسه الخاص بادراك الحياة إدراكاً فنياً واقعياً ، هذه النظرية لم تعالج المعالجة الضرورية التي تستحقها •

من الفلاسفة من يعرف المنهج على أنه بنية ما هو كامل ، بنية مقررة في ضوء جوهرها الخاص • إن خصائص منهج الادراك تعكس خصائص موضوع الادراك نفسه داخل تفكير المدرِك (بكسر الراء) • ومن الفلاسفة من يتحدث عن المنهج بوصفه نظيراً للواقع • وإذا ما طبقنا ذلك على الفن فانه يعني أن المنهج الفني هو نظير لموضوع الفن نفسه الذي يجري فهمه من خلال موشور prism عقيدة محددة • وهكذا فان صياغة وتطور المنهج الفني يعكس في وقت واحد كلاً من تطور الواقع نفسه وتطور الوعي الاجتماعي في شكله الجمالي النوعي • إن اهتمام الباحث يجب أن ينحصر في تحديد خصائص

المذهب الواقعي بوصفه منهجاً فنياً وذلك بالاستناد الى دراسة التطور التاريخي للمذهب الواقعي نفسه ، و « جوهره الخالص » ، ومبادئه بوصفها أسلوباً خاصاً بادراك الواقع إدراكاً فنياً .

ان قضية المذهب الواقعي بوصفه منهجاً فنياً في الأدب يجب أن تحل بالاستناد الى نظرية الفن العامة ، ولكن عن طريق تحليل تطور المذهب الواقعي لا في الفن بصورة عامة ، بل داخل الأدب الفني تحديداً وحصراً ، ذلك أن كل شكل من أشكال الفن ، بوصفه صيغة فنية خاصة لعكس الواقع، يمتلك خصائصه النوعية وامكانياته الخاصة في تصوير الحياة .

يبدو أن المذهب الواقعي كان قد ظهر في فني الرسم والنحت قبل أن يظهر في الأدب ، وذلك بفضل خصائص الفن التشكيلي بوصفه فناً مكانياً فقط . ومنذ أيام ليسنك ، مؤلف كتاب « لاكاوون » ، أصبح معروفاً أن فن الرسم لا يعيد خلق الواقع عبر لحظات تطوره ، ومن خلال صيرورته ، ولا من خلال حركة الحياة نفسها ، وإنما يثبت لحظة واحدة فقط من لحظات الصيرورة الحياتية ، وان كانت هذه اللحظة قد فهمت فهماً تاريخياً . أما في الأدب ، بوصفه فناً يحيط بالحياة إحاطة أوسع وأكثر تعقيداً وأعمق ، فقد تطلب ظهور المذهب الواقعي توفر ظروف تأريخية تتصف بدرجة أكبر من التعقيد والغنى .

إن الانسان وعالمه الداخلي ، وعلاقاته المتبادلة مع العالم الخارجي الذي يحيط به ، سواء منه العالم الواقعي أو المتوهم ، والحياة البشرية بصورة عامة في مظاهرها الفردية والملموسة ، كل ذلك يشكل الموضوع الرئيس في الأدب . فالكاتب يخلق الانسان المتكامل ويكوّنه وذلك من خلال إعادة خلقه لعالمه الداخلي — عالم العقل ، والنفس ، والقلب — ونشاطه الخارجي داخل الوسط من حوله ، في الزمان والمكان . ان الكاتب وحده ، بين جميع الفنانين ، قادر على تصوير الناس في حالة متحركة ، من خلال مجرى الحياة نفسه ، قادر على إعادة خلق العالم متحركاً ، ومتغيراً ، ومفعماً بالحياة .

يقول غوركي بهذا الصدد « إن على الأديب أن يفهم أنه لا يكتب ، فحسب، بريشته ، وإنما هو يرسم بالكلمات ، ويرسم لا بوصفه رساماً يصور الانسان في حالة من السكون والثبات ، بل يحاول تصوير الناس في حركة لا تنقطع، وفي فعل ، وفي تصادماتهم اللانهائية فيما بينهم ، في كفاح الطبقات،والفئات، والأفراد » .

بذلك يمكن تفسير أن الأدب يقدم إدراكاً للواقع فنياً ، ومتعدد الجوانب ، وشاملاً ، ومركباً يلم بجميع جوانب الوجود البشري مع الاحاطة بجميع الصلات التي تربط بينها ، فضلاً عن أن كل ذلك يتم من خلال صور لأناس ملموسين ، من خلال لوحات ملموسة لعالمهم المتطور والمتحرك من حولهم ، بكلمة ، يقدم إدراكاً لا تقدمه لا الفنون الاخرى (باستثناء المسرح والسينما اللذين يعتمدان على الأدب) ، ولا الادراك العلمي المجزأ ، على العموم فان مثل هذا الادراك لا نستطيع أن نستمده من أي شيء آخر سوى الواقع نفسه . بهذا المعنى سمى غوركي الأدب بـ « تأريخ علم سلوك الانسان » ، وأنه « عين العالم التي ترى كل شيء ، عين ينفذ نظرها الى أعمق وأدق خلجات حياة الروح البشرية » .

غير أن جميع هذه السمات الخاصة باعادة خلق الحياة والعالم بواسطة اللغة الفنية كانت وراء الصعوبات التي اعترضت سبيل ظهور المذهب الواقعي في الأدب ، سبيل تصوير الانسان والمجتمع تصويراً صادقاً وصائباً ومطابقاً للحقيقة ، تصويراً يكشف عن علاقاتهما المتبادلة ومن خلال صيرورة حياتهما. إن قضية المذهب الواقعي ، بوصفه منهجاً فنياً ، يجب أن تحل في ضوء خصوصية الأدب الفني بوصفه شكلاً من أشكال الفن .

إن من أهم عيوب دراسة قضية المنهج حتى الآن،يكمن في افتقار الأساس الذي ترتكز عليه هذه الدراسة الى مبدأ عام ، مهما كان نوع هذا المبدأ ، في رأي عدد من الباحثين المعنيين بالمذهب الواقعي . إن الرغبة ، أو الفكرة،

بوصفها سعياً ذاتياً ، على سبيل المثال ، لا يمكنها أن تكون مثل هذا المبدأ. فالمذهب الواقعي ، كما يشار عادة بحق ، نظر اليه في تاريخ الحركة الأدبية على أنه تلك الوسيلة المعتمدة من أجل التعبير عن مختلف الافكار التي غالباً ما تكون متعارضة تماماً . إن بلزاك وستندال ، دوستويفسكي وتشيخوف، تولستوي وغوركي ، وديكنز ، كانوا جميعهم واقعيين . وبالمثل ، فان تقسيم المذهب الرومانتيكي الى رومانتيكية محافظة وأخرى تقدمية أو ثورية إنما يستند الى اختلاف في الاهداف السياسية والفكرية التي يجري تجسيدها بوساطة المذهب الرومانتيكي ، وهكذا فان هذا التقسيم لا يعد أساساً أو مبدأ لتحديد طبيعة هذا المذهب الأدبي عامة ، بوصفه منهجاً فنياً .

يعد مبدأ مطابقة الصورة للشيء المصور عند تصوير الحياة مبدأ عاماً عند تحديد المذهب الواقعي بوصفه منهجاً فنياً. لا شك أن مطابقة الحقيقة في الفن بامكانها ، بل يجب ، أن تؤخذ في نظر الاعتبار عند تحديد مبدأ المذهب الواقعي . ومع ذلك ، يتعين علينا أن تتذكر أيضاً ، أن تفاصيل معينة حتى في أعمال تنتمي بوضوح الى مناهج إبداع فني غير واقعية ، يمكنها أن تنسجم مع مفهوم مطابقة الحقيقة في تصوير الحياة . إن بامكاننا أن نعثر على تفاصيل كثيرة يجري تصويرها في أعمال رومانتيكية بصورة مطابقة للحقيقة. من ذلك مثلاً وصف الطبيعة أحياناً ، ووصف معاناة هذا البطل الرومانتيكي أو ذاك ، أو وصف الموقف العام الذي يحيط بالبطل الخ . كما أن بامكان الدارس أن يجد في أعمال دانتي وميلتون الشعرية كثيراً من التفاصيل التي يأتي تصويرها مطابقاً للحقيقة جنباً الى جنب مع لوحات خيالية تماماً ، الأمر الذي يبرر لعدد من الباحثين ان يتحدثوا عن عناصر خاصة بالمذهب الواقعي في أعمال هذين الشاعرين الكبيرين .

لقد ذهب أحد النقاد الى أن الكتاب « لا يكتبون كذباً صرفاً إذا أردنا الدقة في التعبير ، فلا يجوز الحكم على التصورات والاهواء والعواطف

التي يجري الحديث عنها في أكثر الروايات والميلودرامات تفاهة ، بأنها كذب محض » . ومع ذلك فان التفاصيل بذاتها ، التي يبدو تصويرها في الظاهر أنه مطابق للحقيقة ، لا تكفي لحل المسألة المتعلقه بواقعية العمل الأدبي . ان اهتمام فيكتور هيوغو باعادة تصوير المكان الذي تجري فيه أعمال روايته « كاتدرائية نوتردام » تصويراً يكاد يكون فوتوغرافياً ، لم يجعل من هذا العمل الأدبي عملاً واقعياً . ينطبق هذا بدرجة أكبر على كتاب المدرسة الطبيعية naturalism الذين تشهد خبرتهم العملية الفنية أن مبدأ مطابقة الحقيقة verisimilitude ، رغم كل الأهمية التي ينطوي عليها ، لا يستطيع أن يكون الأساس الرئيس والوحيد في تحديد طبيعة المذهب الواقعي بوصفه منهجاً فنياً .

ومن أجل تحديد المبدأ الحاسم في المذهب الواقعي ، ومثله ، طبعاً ، أي منهج فني آخر ، لا بد من مراعاة أسلوب تصوير الانسان والبيئة من حوله، تصوير العالم الداخلي للانسان والعالم الخارجي الذي يحيط به ، هذين العالمين اللذين يشكلان جانبين مترابطين فيما بينهما لموضوع واحد يخص الادراك الفني . إن الموضوع الذي ينتظر تصوير الكاتب له ، يمثل أمام هذا الكاتب في حالة حركة ، وصيرورة يمكن أن يعاد خلقها بواسطة فن الكلمة مع المحافظة على وحدتها وتعاقب لحظاتها الزمانية . من هنا يأتي الوجه الثالث لموضوع الادراك الفني في الأدب ـــ أعني عملية صيرورة الحياة والتاريخ بكل قوانينه الموضوعية نفسها .

هناك من الباحثين من يربط ظهور المذهب الواقعي بخصائص المضمون نفسه الذي يعالجه العمل الأدبي . من هؤلاء الباحثين ف. دنيبروف الذي يرى أن المذهب الواقعي ما كان بامكانه أن يظهر في الأدب الاغريقي والروماني لأن مادة التصوير نفسها كانت « مغلفة بقشرة سميكة من التصورات الخيالية والاسطورية » . « إن الفن ، ككل ، ما يزال غير قادر على أن يصبح واقعياً .

فلقد تعامل هذا الفن مع مضمون فكري وحياتي يستعصي بحكم طبيعته على التجسيد بصور واقعية » • غير أن باحثين آخرين ، ومنهم م•س• بيتروف ، يرون أن مثل هذا الحكم يصعب تعميمه على جميع عصور الأدب العالمي • فهو إذا كان يبدو ، للوهلة الاولى ، مقبولاً لدى تطبيقه على الأدب والفن الاغريقي والروماني ، والاوربي عموماً في العصور الوسطى ، إلا أنه يفقد قوته بالنسبة للادب الحديث • إن أديباً مثل شكسبير وآخر مثل راسين تعاملا مع مضمون عصر واحد تقريباً ، ومع ذلك فقد كان الاول واقعياً بينما كان الآخر كلاسيكياً • ثم هناك بلزاك وفيكتور هيوجو اللذين تعاملا ، ردحاً من الزمن ، مع مادة حياتية واحدة ، ولكن بمنهجين فنيين مختلفين : واقعي عند الاول ورومانتيكي عند الآخر • بامكاننا أن نسوق أمثلة كثيرة مشابهة من آداب عالمية أخرى • إن المذهب الواقعي يظهر ويتطور بالاستناد الى أساس تأريخي واجتماعي يمتزج فيه امتزاجاً عضوياً كل من الواقع نفسه، بوصفه مادة للتصوير مأخوذة بأشكالها وصيغها الواقعية وليست الخيالية ، والأسلوب ، أي المنهج الفني الخاص بادراك هذه المادة • ومن هنا الدور الكبير لعقيدة الفنان الجمالية العامة منها والخاصة ، في ظهور المذهب الواقعي وتطوره •

يكشف الكاتب ، وهو يخلق صورة الانسان في علاقاته الحياتية المتشابكة مع عالمي الطبيعة والمجتمع اللذين يحيطان به ، كذلك وهو يعمم ظواهر الحياة ، نقول يكشف عن الجوانب الواقعية للعالم الداخلي للانسان،ويضعه وسط علاقات محددة مع الناس الآخرين ، كما أنه ينتقي عدداً من الحقائق والحوادث المناسبة من حياته ويوحد فيما بينها • يقول هيجل : « إن الفنان لن يكون في حالة تمكنه من السيطرة على المادة التي يتعين عليه صياغتها ما لم يتأملها ، ويصنفها ، ويميزها ، وانه لمن الغباء أن يفترض أن الفنان الأصيل لا يدري ماذا يفعل » • كما أكد فلوبير « أن الفن هو ليس الواقع

إنك مهما فعلت لا بد لك من القيام بانتخاب ما تراه مناسباً من العناصر التي يقدمها لك هذا الواقع » . ولكن هذا الانتخاب لعناصر الحياة مرتبط حتماً بخصائص فهم الفنان لهذه الحياة ، وبتصوراته عنها . من الواضح تماماً انه فضلاً عن الافكار ، وعن المغزى الفكري الذي يريد الكاتب ان يجسده في عمله ، فانه يسترشد ، وهو يعيد خلق الحياة البشرية ، بمفاهيم عامة عن الحياة ، وبتصورات محددة تتعلق بمكونات العالم الداخلي للانسان والبيئة التي يعيش فيها ، وبالقوة التي توجه حياة الناس ، وبالعوامل التي تتحكم بمصير الانسان وبتطور المجتمع ، وبالعوامل التي تحدد سلوك الناس ، وعلاقاتهم وصلاتهم ، وبالجوهر الذي يكون العالم الذي يحيط بهم .

ومهما كان هذا الفهم وهذه التصورات معقدة أو بسيطة ، سطحية أو عميقة ، ملموسة أو مجردة ، خيالية أو مماثلة للواقع ، ومهما كان أمر المصادر التي نبعت منها ـــ من معطيات ومعارف علمية أو من ملاحظات وخبرة حياتية ، أو مما يسمى بالحقائق الدارجة التي تحل في حالات غير نادرة محل المعرفة ـــ إن معارف الكاتب وتصوراته هذه ، إن فهمه للواقع ، ولعلاقات الناس الواقعية وصلاتهم هي التي تحدد خصائص إعادة خلق الكاتب للانسان والحياة خلقاً فنياً . قال بلزاك : « إن قانون الكاتب ، إن ما جعله بهذه الصورة هو هذه النظرة أو تلك التي يتخذها من الحياة البشرية » . إن المنهج الفني ، وأسلوب الكشف عن عالم الانسان بكل صلاته مع العالم الخارجي ، وأسس إعادة خلق الحياة البشرية في مجرى تطورها ، كل ذلك مشروط بالعقيدة العامة للكاتب المجسدة في نظام الصور الفنية للعمل الأدبي . فالى جانب توجه الكاتب وأفكاره المجسدة لمثله العليا الاجتماعية والسياسية ، يدخل ضمن عقيدته أيضاً مجموعة من تصوراته عن الانسان والمجتمع ، وعن علاقاتهما وصلاتهما المتبادلة ، وعن قوانين التطور الاجتماعي الخ ، تصورات

تحدد بالدرجة الاولى خصائص المنهج الفني ، وعلى الأخص المذهب الواقعي ـ ينطبق هذا على الكتاب بوصفهم أفراداً ، وعلى الاتجاه الأدبي ككل .

نعود فنقول إن الواقع الموضوعي يستطيع أن يجد انعكاسه في أي تصوير فني ، وفي أكثر الصور واللوحات إغراقاً في الخيال . ولكن التصوير يصبح واقعياً ، والمذهب الواقعي يبدأ هناك حيث الادراك الفني نفسه يصبح مماثلاً للواقع ، وحيث يتغلغل هذا الادراك لا في القوانين المتوهمة ، بل في القوانين الحقيقية الخاصة بحياة الانسان والمجتمع والقابلة لأن يكشف عنها كشفاً موضوعياً وفنياً ، ويعيد (هذا الادراك) خلق ظواهر الواقع المتنوعة الى أقصى حد بواسطة أشكال واقعية خاصة بها .

إن تاريخ الأدب الفني يرتبط ارتباطاً وثيقاً ليس فقط بتطور الواقع بوصفه أساساً موضوعياً ومحدداً للفن ، بل كذلك مع تطور التصورات والمفاهيم عن الحياة ، وعن طبيعة الانسان ، وعن الوسط من حوله ، وعن التاريخ . وكأي إدراك آخر فان عملية الادراك الفني ، وعملية استيعاب العالم بواسطة الفن استيعاباً عملياً وفنياً ، هذه العملية تتحرك ، بالطبع ، من خلال صيغ متناقضة تناقضاً جدلياً ـ تنتقل من الظواهر الى الجوهر ، ومن الجوهر الأقل عمقاً الى الجوهر الأكثر عمقاً . إن كل تيار عظيم حقاً في تطور الادب العالمي يعد إضافة نوعية الى هذه العملية . غير أن الأمر اقتضى قطع طريق طويل عبر تطور الحياة نفسها ، وتطور الوعي بالعالم وعياً فلسفياً وعملياً بواسطة الفن قبل أن يتمكن الفن والأدب من معالجة المنهج الفني الأكثر تطابقاً مع طبيعتهما الخاصة والاكثر مماثلة للواقع ، أعني منهج المذهب الواقعي .

ثانياً – ظهور الواقعية في الادب العالمي

لقد اختلف الباحثون في تحديد تاريخ ظهـور الواقعية ، وذلك تبعـاً لاختلافهم في تحديد جوهر مفهوم الواقعية • فمن رأى هذا المفهوم في مجرد انعكاس للواقع في التصوير الفني ، قال بوجود الواقعية حتى في ملاحـم هومروس ، ومآسي أسخيلوس وسوفوكليس • أما من قال بأن التصوير لن يصبح واقعياً ، وان المذهب الواقعي لن يبدأ إلا عندما يصبح الادراك الفني مماثلاً للواقع ، وعندما يتغلغل هـذا الادراك لا في القـوانين المتوهمـة (الميثولوجية عند الاغريق ، والغيبية الأخروية في أوربا القروسطية) ، بل في القوانين الحقيقية الخاصة بحياة الانسان والمجتمع ، والقابلة لأن يكشف عنها كشفاً موضوعياً وفنياً ، ويعيد هذا الادراك خلق ظواهر الواقع المتنوعة الى أقصى حد بواسطة اشكال واقعية خاصة بها ، نقول : أما من قال بهـذا فقد أصر على أن الفن الواقعي لم يظهر ، لا سيما في الادب ، إلا في عصـر النهضة • ففي رأي هؤلاء ، أننا مهما بالغنا في أهمية عناصر الواقعية في فن العالم العتيق ، وفي أدب العصور الوسطى الأوربية ، فمما يحظى باعتراف الجميع هو أن أولى الانجازات العظيمة للواقعية في ميدان الأدب الفني كانت قد تحققت في عصر النهضة • وهكذا فان الواقعية تظهر في عصر يبـدأ فيه الانسان يعي قيمته الخاصة وسيادته بوصفه إنساناً يحمل في ذاته بذرة النشاط الابداعي • إن تحرر الانسان من نزعة التنسك القروسطية ، وانعتاق مشاعره وأحاسيسه ، وتعطشه للمتع الدنيوية ، وغليان نزواته السياسية والعاطفيـة ، كل ذلك شكل التربة التي نبتت فيها واقعية شكسبير وغيره من كتاب عصر النهضـة •

إن المسألة المتعلقة بجوهر الانسان ، وبالقوة التي تتحكم بحيـاته ، وبعلاقة التفكير بالوجود ، وبعلاقة الروح بالطبيعة ، هذه المسألة ما كان لها أن تطرح ، في اعتقاد أنصار هذا الرأي ، بكل حدتها ، وما كان لها أن تكتسب

كل أهميتها إلا بعد أن استيقظت أوربا من سباتها الشتوي الطـويل الذي استغرقت فيه طوال العصور الوسطى المسيحية • لقد استطاع شكسبير طرح هذه المسألة وحلها بصيغتها الفنية • لقد كان شـكسبير معاصراً لفرانسيس بيكون الذي اعتقد أن « الحواس معصومة من الخطأ وهي تؤلف مصـدر كل معرفة » • إن رئيس أساقفة كانتربري نفسه يقول في مأسـاة شكسبير التأريخية « هنري الخامس » : « إن عصر المعجزات قد انقضى ، ولا بد لنا أن نبحث عن الاسباب الكامنة وراء كل ما يحدث » • إن هـذه الكلمـات كانت بمثابة الشعار للفن الواقعي عند شكسبير•• لقد ارتكزت واقعية عصر النهضة الى وعي الحياة وعياً علمياً وعقلياً • إن سعي العقل البشـري لادراك حقيقة الحياة والتغلغل الى أعماق أسرار العالم الحقيقي ، لا المتوهـم ، والى فهم قوانين واتجاه التطور الاجتماعي ، وتركيبة المجتمع البشري ، وكذلك فهم طبيعة الانسان نفسه وصلاته بالعالم الواقعي من حوله ، كل ذلك شكل الاساس الذي استندت اليه واقعية عصر النهضة • إن الطبيعة بصورة عامة، وطبيعة الانسان ، ومصالحه وخواطره الدنيوية تم النظر اليها من جانب كتّاب عصر النهضة البارزين بوصفها منبعاً وسبباً كافياً لكل تصرفاته وتطلعـاته •• إن العالم الداخلي للانسان ، وكذلك تصرفاته أسبغ عليها جميعـاً طابـع موضوعي مستقل تمام الاستقلال عن أي مؤثر غيبي أو ميثولوجي •

يلاحظ غوته أن « كل ما ينعش روح شكسبير العظيمة إنما يكمن داخل حدود الواقع نفسه ••• إن الحقيقة والحيـاة نفسها هما اللتان تشـكلان الأساس العظيم الذي تنهض عليه أعمال شكسبير » • إن العناصر الخارقة تظهر في أعمال شكسبير على أنها فقط عنصر من عناصر الخيال الشـعري، أو بوصفها إسقاطاً لتصورات هذه الشخصية أو تلك عن العالم،وليست قوى رهيبة نظر اليها على أنها حقيقية كما تطالعنا في «الكوميديا الالهية» لداتني • لقد لاحظ هيجل بحق أن « الساحرات تعد مجرد انعكاس شعري لطبعه (أي

ماكبث) الشخصي العنيد • إن ما تعمل شخصيات شكسبير على تحقيقه ، إن أهدافها الشخصية ، إنما يستمد قوته من فرديتهم الخاصة » •

إن الأدب التقدمي لعصر النهضة لم يعمل فقط على تحرير الانسان من الظواهر الخارجية ومن تبعيته للقوى الغيبية ، بل عمل كذلك على تحرير الانسان نفسه من القوى الغيبية بعد أن جعله إنساناً دنيوياً الى حد بعيد ، الأمر الذي لا يقل أهمية بالنسبة لصياغة المذهب الواقعي • لقد أدخل عصر النهضة الى الأدب المبدأ الواقعي الخاص بصدق التفاصيل لا عند تصوير الظرف المعاشي وحسب ، بل كذلك عند تصوير العالم الداخلي للانسان وعند تصوير تصرفاته • ومهما كانت الشخصيات التي صورها شكسبير قوية ، ومهما كانت الأهواء عاصفة ، فقد كان شكسبير دائماً أميناً على التفاصيل ، أميناً على الحياة ، لا يخرج عن حدود ما هو طبيعي • ان شخصياته لا تتصف بما هو فوطبيعي ، مما يتصف به العديد من شخصيات أدب العصور الوسطى • لقد أخذ أدب عصر النهضة يعيد خلق حقيقة الحياة بأشكال خاصة بالحياة الحقيقية • ولقد شكل ذلك ثورة حقيقية كما يعد ذلك ولادة للمذهب الواقعي بوصفه منهجاً فنياً في تصوير الواقع •

لقد طرح عصر النهضة مفهوماً عن الانسان والمجتمع جديداً ، مفهوماً إنسانياً ليس له أدنى صلة بعلم اللاهوت القروسطي • لقد شكلت النزعة الانسانية فحوى فن المذهب الواقعي • كذلك اهتم كتّاب عصر النهضة اهتماماً كبيراً بقضية الانسان الكامل ، المتطور تطوراً شاملاً ، والذكي والمتحرر من جميع القيود القروسطية • لقد كان هؤلاء الكتاب مقتنعين بأن الانسان مدعو لأن يكون كائناً مفكراً ، وفعالاً ومبدعاً للحياة • يقول بترارك : « إن الانسان النبيل بحق لا يولد وهو مزود بنفس عظيمة ، بل هو الذي يجعل من نفسه عظيماً بفضل مآثره العظيمة » • أما هاملت الذي يعد تجسيداً نموذجياً للنزعة الانسانية في عصر النهضة فيهتف قائلا : « ما أعجب

الانسان من كائن ، ما أسمى ذكاءه ، وما أبرع عقله وحصافته ! ما أشبهه بالملك في عمله الطيب ، وما أشبهه في إدراكه ببعض الالهة ! إنه أجمل شيء في الكون ، مثال الكمال في مسلكة الحيوان » •

لقد كشف شكسبير في مآسيه وملاهيه عن مهارة عالية وهو يوجد لغة الحب والغيرة ، لغة الطموح والمصلحة الشخصية ، لغة الحسد والغرور ، لقد طاوعته في وقت واحد لغة هاملت المفعمة بالمفردات الفلسفية ولغة الظرف العميق والعربدة عند فولستاف ، لغة التزلف عند رجال الحاشية ولغة الملوك الآمرة • لقد أسبغ على كل منها ظلالاً ومستويات دلالية متنوعة الى أقصى حد ، خاصة بالتوتر العاطفي في أشكال الحديث الحواري والمونولوجي على حد سواء • لقد كان لنزعة اسباغ الفردية على الشخصيات بواسطة حديثها ، عند شكسبير ، مهمات سايكولوجية • إن لغة الابطال محكومة ، بالدرجة الاولى ، باعتبارات سايكولوجية ، وبدرجة أقل ، باعتبارات اجتماعية • المهم مع ذلك أن المذهب الواقعي لعصر النهضة استطاع أن يعالج ويطور وسائل خاصة بتشخيص العالم الداخلي للانسان وذلك عن طريق الاستعانة بلغته وبالخصائص الانفعالية لحديثه •

ان واقعية عصر النهضة تصور الانسان بوصفه المسؤول الوحيد عن أفعاله ، بوصفه المسؤول الاول والمباشر عن الخير والشر • لقد اعتقد مفكرو عصر النهضة في البداية أن الانسان تتحكم به وتوجهه الـ « أنا » عنده ، توجهه إرادته التي بدت حرة ومتحررة فعلاً من أي سلطان غيبي • وكان ذلك أحد مصادر البهجة التي تغلب على أعمال شكسبير المبكرة • إلا أن شكسبير توصل فيما بعد ، في حقبة كتابته لمآسيه الكبرى ، أن الشخصية الانسانية ليست حرة ، وهكذا فان قضية الشخصية Character تزداد تعقيداً عندما أضيف اليها قضية الظروف الحياتية التي كثيراً ما تحد من إرادة الانسان

بطريقة تهلكه ، وتحد من حرية قراراتـه حتى عندما تكون الشـخصية غير اعتيادية .

إن كتّاب عصر النهضة البارزين سرعان ما اصطدموا في مجرى سعيهم لاستيعاب حياة الانسان استيعاباً فنياً مع ظروفها الخاصة بها ، كذلك وهـم يكشفون عن العقل البشري وعن الاهواء البشرية في علاقاتهما المتشـابكة، إضافة الى كشفهم عن المشاعر الاخلاقية والمعاناة النفسية ، تقول اصطـدم كتّاب عصـر النهضـة أكثر فأكثر بقضية تبعية العـالم الداخلي للانسان ، وتصرفاته ، وإرادته ، ومصيره للعالم الخارجي وللواقع الدنيوي الحقيقي . لقد تضمنت أعمال شكسبير كشفاً عن العلاقة السببية ، وهذا ضروري جداً بالنسبة للفن الواقعي ، بين الوسط الاجتماعي التأريخي الملموس والانسان بوصفه ثمرة من ثمار هذا الوسط . إن شكسبير ، بوصفه كاتباً عظيماً حقاً ، يعرض حياة الأمة كلها ، بفئاتها « العليا » وأوساطها « الدنيا » ، ولقد حرص عند تصويره لهذه الاوساط على مراعـاة الخصائص الثقافية والاجتماعيـة المحددة لكل من هذه الاوساط والفئات . ولقد تجسد ذلك من خلال لغـة أبطاله . لقد لاحظ المختصون بأدب شكسبير أن لغة شخصياته أما لغةالطبقة النبيلة ، لغة المجتمع الانجليزي البلاطي على أيام شكسبير ، وأما لغة الشعب الدارجة .

ان التمايز الاجتماعي داخل المجتمع ما يزال في بداية مراحلـه في أدب عصر النهضة . ربما وجد هذا التمايز أقوى انعكاسـ له وذلك في « دون كيشوت » سرفانتس التي تعد أول رواية واقعيـة في الأدب الاوربي . إن بطلها دون كيشوت ليس مجرد فارس متجول ذي مظهر كئيب ، بل هو ، قبل ذلك ، إنسان يتخذ موقفاً محدداً من الوسط الاجتماعي الذي يصطـدم به أثناء تجواله . في « دون كيشوت » تبرز أمامنا شخصية البطـل من خـلال

موقفها من المجتمع ، ومن خلال صلاتها الاجتماعية الأمر الذي جرى تطويره وتعميقه في وقت لاحق من جانب الرواية الواقعيــة في القرن الثامن عشر •

لقد أحس أدباء عصر النهضة البارزون ، وهم يعرضون في التصادمات المأساوية والملهاوية الطبيعة المتنوعة والمتناقضة للعـالم الداخلي للانســان، وللمطامح وللاهواء والمصالح البشرية ، وهم يصورون صراع الخير والشر، أحسوا بأن ما يتحكم في الحيــاة لا القدر الاغريقي ، ولا القضاء والقــدر الالهي ، بل الحتمية الواقعية تماماً التي لا تقل قسوة من حيث تحكمها بمصير الانســان •

إن « المجرى الحتمي لما هو كلي » ، ان التطور الموضوعي للحيــاة يحل عند شكسبير محل « المصدر الالهي » السابق ••وبينما ترتب على هذا الفهم تحرير الانسان من هيمنة المعتقدات الغيبية ، فقد أسلمه الى تبعيــة لقوانين الواقع الحقيقي نفسه التي لا ترحم • على أن التبعية الأخيرة تمتاز من الاولى بامكانية إدراكها من جانب الانسان •لقد لاحظ النقاد منذ القرن الماضي أن نشاط شكسبير الأدبي استطاع أن يرتفع بادراك الناس العام عــدداً مــن الدرجات التي لم يبلغها أحد قبله ، والتي ألمح اليها من بعيد عــدد قليل من الفلاسفة •

ثالثاً – دور عصر التنوير

في تطوير المنهج الواقعي

يدشن عصر التنوير Enlightenment مرحلة جديدة في تطور المذهب الواقعي • ففي القرن الثامن عشر طرحت قضية الوسط الاجتماعي وتأثيره على الانسان ، من جانب الحركة الفكرية الاجتماعية والأدبية ، بدرجة من الحدة تفوق كثيراً ما كانت عليه أيام شكسبير • إن هذه القضية ينظر اليها الآن على أنها مظهر من المظاهر الشرعية للحياة اليومية للناس لا تقل أهمية عن طبيعة الانسان نفسه • ومع أن موليير استطاع في عدد من ملاهيه لا سيما « مدرسة الزوجات » أن يخطو خطوة هامة باتجاه الحل الفني لهذه القضية الجوهرية بالنسبة لتطور المذهب الواقعي ، وذلك بأن حاول أن يربط بين طبع Character وتصرفات عدد من شخصياته والوسط الذي يعيشون فيه ، سعياً منه (موليير) لتحديد الانسان بوصفه لا نمطاً type سايكولوجياً فحسب ، بل نمطاً اجتماعياً أيضاً ، تقول ، مع ذلك فان إعادة تصوير أو خلق الوسط الاجتماعي خلقاً فنياً ، إضافة الى تأثير هذا الوسط على طباع الناس ، وتصوير تبعية الانسان للظروف المرتبطة بوضعه الاجتماعي، كل ذلك يعد ، بالدرجة الاولى ، مأثرة من مآثر الرواية الانجليزية والدراما الفرنسية في القرن الثامن عشر • إن كلاً من فيلدينغ (١٧٠٧ – ١٧٥٤ Fielding H.) وسموليت (١٧٢١ – ١٧٧١ Smollett T.G.) ، وجولدسميث (١٧٣٠–١٧٧٤ Goldsmith O.) في ميدان الرواية الانجليزية ، وديدرو (١٧١٣ – ١٧٨٤ Diderot D.) ، وبومارشيه (١٧٣٢ – ١٧٩٩ Beaumarchais P.) في ميدان الدراما الفرنسية يصورون أبطالهم بوصفهم ممثلين لوسط اجتماعي محدد ، ويظهرون تأثير الأمزجة dispositions على العالم الداخلي للشخصية • هنا يتم الربط بين السايكولوجيا الانسانية

ومنابعها الاجتماعية . لم يبق هنا أثر للحرية التي كان يتمتع بها شكسبير في تصويره للاهواء والنزوات البشرية وصراعاتها : يتعين الآن الكشف عن دوافعها الاجتماعية الموضوعية .

في القرن الثامن عشر تعرضت للنقد كل المعتقدات القديمة حول الطبيعة والانسان والمجتمع وتم دحضها على اعتبارها غير معقولة . لقد برهن جون لوك أن عقل الانسان يولد وليس فيه أية أفكار أو مبادىء أو مفاهيم فطرية. ان الأفكار والمبادىء تظهر عند الناس تبعاً لخبراتهم العملية . وهذا يصدق على المبادىء العملية والمبادىء المعنوية على حد سواء . من هنا الاعتقاد الذي ساد في الوسط الفني ، هذا الاعتقاد الذي يقول أن على الفنان ،وعلى الشاعر أن يدرس الطبيعة البشرية ، أن يدرس العالم الداخلي للانسان،ولكن عليه للسبب نفسه أن يدرس المجتمع أيضاً ، أن يدرس الوسط الاجتماعي من حوله . وما كان لوجهة النظر هذه إلا أن تنعكس على تصوير الانسان في الأدب . يقول ديدرو ان الادباء « حاولوا في السابق أن يستخلصوا الحقيقة من الشخصية Characters نفسها . لقد بحثوا بصورة عامة عن الظروف التي من شأنها أن تعمل على الكشف عنها ، ثم عملوا على الربط بين هذه الظروف . ولكن الموقف الاجتماعي ، بالذات ، الخاص بالانسان،والتزامات هذا الانسان وامتيازاته ، والصعوبات التي تجابهه ، كل ذلك يجب أن يشكل القاعدة التي يستند اليها العمل الدرامي » ويعقب ديدرو على ذلك بقوله : « يبدو لي أن هذا المصدر أكثر غنى ، وأكثر فائدة وأوسع بالمقارنة مع المصدر الخاص بالشخصيات ذات الطباع المتفردة Charcacters » .

لقد نصح ديدرو كتّاب الدراما بأن يضمنوا أطر أعمالهم الدرامية الضيقة ، كل ما يتعلق بالوضع الاجتماعي للانسان . إن الوسط الذي لازم البطل في السابق والذي كان بالنسبة الى هذا البطل بمثابة العالم الخارجي ، سواء كان مؤيداً له أو معادياً ، هذا الوسط يصبح الآن (في القرن الثامن عشر)

التربة التي يتغذى عليها هذا البطل • ان العلاقة السببية بين البطل والوسط من حوله ، تصبح الآن علاقة سببية ذات طابع اجتماعي •

في هذا الوقت يتم تمييز شخصية الانسان وذلك تبعاً لوضعه الاجتماعي • ان شخصيات روايات كل من فيلدينغ وسموليت هم ارستقراطيون من العاصمة ، وملاك من الريف ، وتجار صغار ، وأصحاب حانات ، وحرفيون ، وخدم الخ • ان صفاتهم الانسانية ترتبط من نواح عدة ، بانحدارهم الاجتماعي ، أو بوضعهم الاجتماعي • فضلاً عن ذلك ، تتم المحافظة أيضاً على الخصائص الفردية النفسية والاخلاقية للشخصيات •

لقد عانت صورة البطل الايجابي في الأدب البورجوازي خلال القرن الثامن عشر ، من مسحة مثالية • لقد كان تصوير الوسط الاجتماعي ذا نزعة تجريبية الى حد بعيد (أي تفتقر الى التحليل النظري والمنطقي وتعتمد التجربة العملية والخبرة الحسية المباشرة) • ان كتّاب النزعة التنويرية لم يتمكنوا بعد من التعمق كثيراً في القوانين الاجتماعية الخاصة بتطور حياة المجتمع والانسان ، وذلك إذا ما قارناهم بالكتاب الواقعيين العظام في القرن التاسع عشر • ولكن كلما ازدادت التناقضات الاجتماعية حدة مع اقتراب الثورة الفرنسية ، ازداد تمكن الادب الواقعي من تفهم دور الموقف الاجتماعي وأهميته بالنسبة لمصير الانسان • ولقد شكل ذلك خطوة جبارة الى أمام في تطور المذهب الواقعي بوصفه منهجاً خاصاً باعادة خلق حياة الانسان والمجتمع خلقاً فنياً ، وكان بمثابة ظهور للحتمية determinism الاجتماعية في تصوير هذه الحياة ، في أثر الحتمية السايكولوجية • لقد شكلت الحتمية الاجتماعية — فكرة الشرطية الاجتماعية لتصرفات الانسان وشخصيته — ، شكلت السمة الجديدة والاكتشاف الجديد بالنسبة للمذهب الواقعي في عصر التنوير •

ان اهتمام واقعية عصر التنوير بمزيد من تفاصيل الحياة الاجتماعية وبتصوير الاخلاق الاجتماعية هو ما ميزها من الواقعية الشكسبيرية الأقل احتفاء بهذه التفاصيل • وربما لهذا السبب سهل على عدد من الباحثين الحديث عن الطبيعة الرومانتيكية في أعمال شكسبير • ومن هذه الناحية يعترف المختصون أن سرفانتس في روايته « دون كيشوت » ذهب أبعد من شكسبير ، من حيث احتفاؤه بعنصر الحياة الاجتماعية ، ولهذا السبب كانت الواقعية الاسبانية في عصر النهضة أقرب من الواقعية الانجليزية لعصر النهضة الى واقعية عصر التنوير •

ان مبدأ الحتمية الاجتماعية يعني فقط أن مراعاة هذا المبدأ عند التصوير الواقعي تظهر الانسان تابعاً للظروف الاجتماعية التي تحيط بحياته ، تابعاً لتأثير الوسط الاجتماعي ، والاخلاق الاجتماعية الخ • لا شك أن المضمون التأريخي الملموس لهذا المبدأ قد تغير تبعاً لحركة التاريخ ، وتبعاً لتطور الفكر الاجتماعي • فقد فهم بلزاك الوسط الاجتماعي بوصفه وسطاً يسوده التناقض الطبقي ، أما تنويريو القرن الثامن عشر فقد فهموا الوسط وهم يعكسون الخصائص الاجتماعية للنظام الاقطاعي ، على اعتباره وسطاً طبقياً ، ينقسم الى فئات ذات امتيازات وأخرى محرومة من الامتيازات • إن مثل هذا الفهم وجد انعكاسه في منهج التنويريين الخاص بتصوير الوسط الاجتماعي وتأثيره على الانسان ، وذلك بفضل مراعاة الخصائص الاجتماعية للانسان بما في ذلك لغة الشخصيات في أعمالهم الأدبية • ومن الطبيعي أن مبدأ الحتمية الاجتماعية يبرز في واقعية القرن التاسع عشر بوضوح أكبر ، مقارنة بما هو عليه في واقعية عصر التنوير ، وذلك لأن الحياة نفسها كشفت عنه بوضوح أكبر في عصر سيادة القيم البورجوازية التي أزاحت كل البراقع عن العلاقات الاجتماعية للانسان ، كذلك لأن الفكر الاجتماعي تغلغل بدرجة أكبر الى أعماق جوهر هذه العلاقات الامر الذي انعكس على تطور المذهب الواقعي•

ان عدداً من الكتّاب التنويريين أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر وضعوا أبطالهم أحياناً وسط ظروف خاصة حددت مسبقاً . ديفو ، على سبيل المثال ، يضع بطله روبنسون كروسو في ظروف حياة محددة في جزيرة غير مأهولة ، أما جوته فيضع بطله فاوست في موقف إنسان عارف بكل شيء وقادر على كل شيء . وهذه الظاهرة ارتبطت باعتقاد عام ساد التنويريين يؤمن بالقدرة الخلاقة الكبيرة للعقل الانساني القادر على تغيير الحياة وظروفها لمصالح الانسان . وبذلك أراد الكتاب التنويريون أن يقنعوا الناس بأنهم قادرون على تغيير ظروف حياتهم ، وأن الانسان مدعو لأن يكون مخلوقاً نشيطاً وباحثاً عن الحقيقة . علينا أن نعترف أن المثل العليا الملموسة لهذا الواقع لم تخرج آنذاك ، بعد ، عن حدود المجتمع البورجوازي المنتظر . ففي القرن الثامن عشر أصبح المذهب الواقعي سلاحاً حقيقياً في كفاح عامة الشعب بقيادة البورجوازية ضد نظام الحكم المطلق الاقطاعي . لقد اشتمل المثل الجمالي الأعلى لواقعية القرن الثامن عشر التنويرية ، على صورة الانسان الكامل الذي تصورته وجهة النظر التأملية لدى الكتاب التنويريين بوصفه إنساناً « عاقلاً » ، و « طبيعياً » ، و « اعتيادياً » . وهذا هو تصور الشيء بهيئة المثالية والكمال في ميدان التصوير الفني artistic idealization

ومع ذلك فان الخبرة العملية المستمدة لا من حياة الارستقراطية الفاجرة فحسب ، بل من حياة البورجوازية الفاضلة (من وجهة نظر ذلك العصر طبعاً) أيضاً ، هذه الخبرة تناقضت بصورة صارخة مع المثل الأعلى الذي كوّنه التنويريون عن الانسان « الطبيعي » . لقد ظهرت تناقضات بين المثالي (المنشود) والواقعي (المتحقق) ، بين المصلحة الشخصية ومصلحة المجتمع ، باختصار ، تناقض بين المثل الأعلى الانساني المشرق والواقع القبيح . في القرن الثامن عشر تفقد الشخصية وحدتها التي ميزت أعمال العديد من أدباء عصر النهضة . ان هذه الازدواجية ، التي تلمسها شكسبير في حينه في

مأساة « هاملت » ، والتعارض بين ما هو مثالي (منشود) وواقعي (متحقق) هما اللذان أقلقا وشغلا وعي كتّاب عصر التنوير ، وأقلقا في وقت لاحق رومانتيكيي وواقعيي القرن التاسع عشر .

كانت الاقتراحات المطروحة ، للخروج من هذه التناقضات ، متنوعة تتراوح بين البلوغ بالانسان درجة الكمال عن طريق التربية الاخلاقية أو الجمالية ، وبين إعادة صياغة العالم صياغة ثورية وفق مبادىء العقل والعدل. لقد كان تنويريو القرن الثامن عشر مقتنعين بعمق أن الانسان يمكن ، بل يجب أن يربى كما يقتضي العقل الذي يفهم الطبيعة الحقيقية للانسان . إن على الفن أن يخدم قضية التربية العقلانية . كان شيللر ، على سبيل المثال ، يحلم أن يشيع في المجتمع تأكيد « الجوهر الأسمى للانسان » الذي سـ الفن بقدْره .

ومع ذلك فان تربية الانسان الكامل اصطدمت بالمجتمع الذي يرتكز الى أسس غير معقولة . لقد كان نقاش الفلاسفة التنويريين يتلخص بالدعوة الى تغيير المجتمع ، والى اعتماد تربية عقلانية ، إذا أريد للناس أن يتغيروا . ففي الأدب الفرنسي في عصر التنوير ، لا سيما في الحقبة التي سبقت قيام الثورة البورجوازية الفرنسية ، يجري حل المسألة المتعلقة بالانسان المثالي (المنشود) وسعادته وذلك بالارتباط مباشرة بقضية تغيير المجتمع ، وتغيير النظام السياسي والاجتماعي ، الامر الذي انعكس بوضوح على طبيعة المذهب الواقعي التنويري . ان الكتاب الواقعيين البارزين في القرن الثامن عشر اعترفوا دائماً بأهمية الظروف الموضوعية للحياة ، وبتبعية الشخصية وتصرفات الانسان للوسط الاجتماعي الذي يربي هذا الانسان وينشئه ، ومن هنا بالذات ينبع مبدأ الحتمية الاجتماعية في منهجهم الفني .

في منتصف القرن الثامن عشر تبدأ العودة الى شكسبير الذي يواصل نفوذه نموه أكثر فأكثر . أما جوته فيسعى الى أن يدمج في تصوير الانسان

عالم قلبه بعالم عقله ، رابطاً في الوقت نفسه الحياة الداخلية للشخصية بالواقع الذي يحيط بها • وقد عقب پوشكين على ذلك قائلا إن « شكسبير اهتم بتصوير الاهواء والنزوات ، أما جوته فصور العادات والاخلاق » • وهكذا استطاع المذهب الواقعي أن يستوعب ، خلال رحلته من شكسبير الى جوته ، العالم الداخلي للانسان استيعاباً فنياً من كل الوجوه •

لقد أشار المختصون بحق الى أن الانسان ، الذي أشاد به الفكر الثوري للقرن الثامن عشر إشادة كبيرة ، يتسم بملامح اجتماعية ملموسة أكبر بكثير من ذلك الانسان الذي كافح من أجله أبرز ممثلي عصر النهضة ، ومع ذلك فانه يبدو أصغر منه حجماً • فاذا كان هاملت و دون كيشوت وأضرابهما من شخصيات أدب عصر النهضة يعدون شخصيات سامية وعظيمة ، فان توم جونس (بطل رواية فيلدينغ «تاريخ توم جونس ، اللقيط») وروبنسون كروسو وأضرابهما من شخصيات أدب عصر التنوير مجرد أشخاص مستقيمين وجيدين • وإذا كان هاملت ودون كيشوت يهمهما مصير البشرية بكاملها ، فان توم جونس وروبنسون كروسو وأضرابهما لا يعنيهم سوى مصيرهم الشخصي • ومع ذلك فان الالتفات الى مصير الانسان الاعتيادي يعد مؤشراً على تحقيق تقدم تاريخي ضخم ذي طبيعة ديمقراطية • ان تعاظم الاهتمام باستمرار بتصوير ما هو اجتماعي ويومي انطوى في حينه على معنى ايجابي بالنسبة لتطور المذهب الواقعي بوصفه منهجاً فنياً •

وهكذا يتم تطور عملية تمكن المذهب الواقعي من العالم الذي يزداد تنوعاً ، الخاص بطباع الناس الموجودين في مختلف الاوساط الاجتماعية — العليا ذات الامتيازات وفي الاوساط الشعبية الدنيا على حد سواء ، يتم ذلك بالاستناد الى تربة تتكون من ملموسية اجتماعية أكبر ومن الحالات البشرية الاعتيادية • وفي الوقت نفسه يدخل الى مجال نظر المذهب الواقعي حتى العنصر المعاشي واليومي مما شاع في حياة الانسان الاعتيادي الذي حط

من قدره ، والذي كان في السابق مادة للاصناف الملهاوية . لقد ساعدت هذه العملية على تطور فن النثر في القرن الثامن عشر ، هذا الفن الذي أخذ يزاحم الشعر أكثر فأكثر .

ان العلاقات الواقعية بين الناس ومصالحهم الواقعية ــ لا المصالح السياسية فحسب ، بل معها المصالح ذات الطابع المعاشي والشخصي و « المنزلي » ــ هي التي تصبح التربة التي يتغذى عليها الأدب الواقعي في القرن الثامن عشر ، مزيحة التصادمات المجردة السايكولوجية أو الأخلاقية التي اتصفت بها أعمال الاتجاه الكلاسيكي . إن الظروف والقرائن تصبح أقل اتصافاً بالتقليدية أو الفرضية فتكتسب طابعاً معاشياً واجتماعياً ، انها تصبح ظروفا وقرائن نموذجية (أي ذات طابع تأريخي واجتماعي ملموس). هنا يختفي تماماً تدخل العنصر العجيب الذي لا تدركه الحواس أو الصفات اللابشرية والفوطبيعية . لقد سبق لموليير أن تذمر من مآسي زمانه لأن « تحليق مخيلة مؤلفيها » يفضل في الغالب العجيب (الخرافي) على الحقيقي. لقد أخذ يشيع اعتقاد مفاده أن العمل الأدبي لن يكون صادقاً إذا كانت شخصياته من الآلهة أو من أناس أما مخادعين جداً أو طيبين جداً ، وإذاكانت أحداثه وشخصياته تتميز بقوة مما تقدمه لنا الخبرة العملية أو مما يقدمه لنا التاريخ نفسه ؛ لا سيما إذا كانت الصلة بين الأحداث أما معقدة جداً وأما غير مألوفة . وهذا ما صرح به ديدرو ؛ ثم أضاف إن الفن الدرامي يرفض كل ما هو فوطبيعي . كما طالب فيلدينغ ، الروائي الانجليزي ، بأن « الاعمال التي يجري سردها في العمل القصصي يجب ألا تكتفي بأن تكون ممكنة بالنسبة الى الانسان ومتفقة مع الطبيعة البشرية عامة فحسب ، بل أن تنسجم كذلك مع تلك الشخصية التي تنسب اليها هذه الاعمال » .

وهكذا فقد ظهرت في الأدب الواقعي التفاصيل المعاشية جنباً الى جنب مع التفاصيل السايكولوجية . لقد أثقلت الأعمال الأدبية بتفاصيل مادية ،

وبأشياء بوصفها وسيلة لتشخيص الطباع والعادات والأخلاق البشرية •
ويكتسب رسم ملامح الشخصيات طبيعة مادية أكبر وهو يزاحم أكثر فأكثر
ويضيق على التجسيدات المثالية للمفاهيم المجردة للجمال أو القبح ، هذه
التجسيدات التي اتصف بها المذهب الكلاسيكي • أما « لغة الأهواء
والنزوات » الشكسبيرية السابقة ، أما وسائل التشخيص اللفظية فتكتسب
الآن لوناً من الحياة المعاشية والاجتماعية •

الى جانب الشكل الدرامي الذي توجه في السابق ، بالدرجة الاولى ،
الى العالم الداخلي للانسان ، تظهر الدراما البورجوازية الجديدة المعروفة
بالتفاتها الى مواقع البطل الاجتماعية والمعاشية • في هذا الوقت يتطور
أيضاً صنف الرواية الذي لم يحظ باهتمام المذهب الكلاسيكي قبل ذلك ، وهذا
الصنف الأدبي يتطور الآن بوصفه الشكل الفني الأكثر طواعية ومرونة
واستيعاباً بالمقارنة مع الدراما « عند تصوير الانسان تصويراً فنياً ، هذا
الانسان المنظور اليه من زاوية الحياة الاجتماعية » على حد تعبير بيلينسكي •
تعالج رواية القرن الثامن عشر وهي تعيد خلق التصادمات والوضعيات
العائلية والمعاشية ، وحتى المهنية من حياة المجتمع الانجليزي ، نقول تعالج
محوراً فنياً واشكالاً تكوينية ملائمة لهذه التصادمات والوضعيات ، لم تكن
مألوفة من جانب رواية الخديعة ورواية المغامرة المعروفتين بتكوينهما ذي
الخطوط المتعددة جداً • لقد أظهر أدب القرن الثامن عشر أن التصوير
الروائي الواسع للواقع يمثل نزعة فنية لاتقبل الشك خاصة بالمذهب الواقعي •
إن هذه النزعة تنبع من الامكانيات الضخمة للواقعية بوصفها منهجاً فنياً •

ومع ذلك ، ينبغي ألا يساور أحداً الاعتقاد بأن تطور المذهب الواقعي تم
على هيئة خط متصاعد ومتصل من الأدنى الى الأعلى في جميع الميادين • لقد
استطاعت الواقعية التنويرية في القرن الثامن عشر أن تتجاوز شكسبير
في إضفائها مزيداً من الملموسية الاجتماعية على الانسان ، وعلى الوسط من

حوله ، وفي الكشف عن الصلات السببية بين الوسط والشخصية ، بين الوسط وتصرف الانسان • ولكن في تصوير غنى وتناقضية العالم الداخلي للانسان لم يستطع حتى أبرز كتاب القرن الثامن عشر ، باستثناء جوته ، أن يبلغوا الاقتدار الفني عند شكسبير في هذا الميدان • وليس مرد ذلك الى مستوى مواهبهم • لقد عكس الجانب الضعيف في واقعية القرن الثامن عشر خاصية العصر نفسه • لقد خصت الأنماط المستمدة من الوسط الارستقراطي بمختلف أنواع العيوب الكيسة وغير الكيسة من وجهة نظر الأخلاقية البورجوازية ، الأمر الذي أضفى على هذه الانماط مزيداً من الانطباع الواقعي • وفي الوقت نفسه فقد أضفى على الانماط الايجابية من الطبقة الوسطى كل أنواع الفضائل مما يشكل اضعافاً كبيراً للاحساس بصدقها • لقد كانت صور هذه الانماط ، في حالات عدة ، تجسيداً خالصاً للفكرة الاخلاقية • وهكذا شاعت النزعة التبسيطية في تصوير العالم الداخلي للانسان ، المتمثلة بذلك النوع من احادية الجانب التي تحس بصورة خاصة في الدراما البورجوازية المعروفة بنزعتها العقلية وبوعظها الفلسفي التعليمي ، لا سيما في أدب الاتجاه العاطفي Sentimentalism • إن النزعة التبسيطية Schematism في تقسيم الاشخاص الى أشرار وأخيار ، الى فجّار والى أخيار ، ألحقت ضرراً بليغاً بواقعية القرن الثامن عشر •

لم يدرك أدباء عصر التنوير ، حتى وهم يتوجهون الى التاريخ يستعيرون منه مادة أعمالهم الأدبية ، أن خصائص طبيعة الناس وعالمهم الداخلي ، إنما تتوقف على ما يتفرد به زمانهم ، هذا التفرد الذي تكون تأريخياً • لقد كان « غياب وجهة النظر التأريخية الى الأشياء » السمة المميزة للفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر • إن كتّاب المرحلة التي امتدت من القرن السادس عشر الى نهاية القرن الثامن عشر لا يتناولون الوسط الاجتماعي ، والناس وأعمالهم من خلال عملية التطور ، ولا على أن كل ذلك ثمرة من ثمار التأريخ •

لقد شخص الباحثون منذ زمن بعيد نسبياً وجود إحساس بالنزعة التأريخية عند شكسبير . ومع أن مثل هذا الاحساس يعد ، بالنسبة لانسان أواخر القرن السادس عشر ، أمراً لافتاً للنظر ، إلا أن هذا الاحساس بالنزعة التأريخية كان ذا طبيعة عامة جداً . لقد قدم شكسبير في مآسيه التأريخية لوحات صادقة عن الصراع من أجل السلطة في انجلترا عصر الاقطاع . ولكن هذا الصراع استمر قرابة قرنين من الزمان ، ومع ذلك فالباحث لا يلاحظ حدوث أي تغييرات أو اختلافات في عادات الناس وطباعهم بعد كل هذه المدة الزمنية التي بلغت قرنين من الزمان تقريباً . إن أبطال شكسبير في هذه الاعمال هم أبناء عصر النهضة ، ولا يشبهون أناس القرون الوسطى في شيء . إن شخصياته وأنماطه المأساوية لا تكشف عن خصائصها القومية والتأريخية الملموسة . فليس لدى ديزدمونة وعطيل ، على سبيل المثال ، ما يجعلهما من فينيسيا دون غيرها من المدن الايطالية . لقد لاحظ جوته هذه المسألة وهو يتحدث عن أبطال مآسي شكسبير التي استعار موضوعاتها من التأريخ الروماني . يقول جوته : « يقال إن شكسبير صور الشخصيات الرومانية تصويراً رائعاً ، أما أنا فلا أجد ذلك . إن كل شخصيات شكسبير الرومانية شخصيات انجليزية بمعنى الكلمة ولكنهم ، طبعاً ، بشر ، انهم بشر حتى نخاع العظم » . إن انجلترا التي نصادفها في مآسي شكسبير التأريخية ، هي ، في حقيقتها ، انجلترا على أيام شكسبير .

شكسبير لا يعرض علينا الانسان من خلال تطوره ، وبطبعه الذي يتغير في خضم عملية الحياة الجارية . إن كل ما نلاحظه في تصرفات الابطال الشكسبيريين وعلاقاتهم فيما بينهم ، يعد جزءاً مما اتصفت به طبيعتهم منذ البداية . إن الظروف لا تعمل إلا على الكشف عن طبائعهم . لقد بدا تحول الأمير هال (في هنري الخامس) ، من نديم لفولستاف الى رجل دولة ، أمراً ممكناً في نظر شكسبير وذلك لأن الكرامة والنبل كانتا تعدان من بين السمات

الفطرية لشخصية أبطاله . باختصار إننا لا نجد عند شكسبير أثراً لعملية تطور الانسان ، ولظهور عدد من السمات والصفات واختفاء أخرى . اننا نجد كلاً من هاملت والشخصيات المناقضة له شخصيات مكتملة منذ لحظة تعرفنا عليهم ويبقون كذلك الى النهاية ، أما الملك لير فان تطور الاحداث يساعده على رؤية الواقع من حوله على حقيقته ولكنه يبقى لير نفسه دون أن يتغير . إن اصطراع القيم الاخلاقية والاهواء المتضاربة داخل نفس ماكبث ، يؤدي الى انتصار ما هو شرير على ما هو خير داخل روحه . ومع ذلك فان كلا الجانبين المتعارضين ، المصطرعين داخل روحه ، يلازمان طبعه منذ البداية ، وينحصر دور الاحداث في الكشف عنهما فحسب، إننا لا نجد في شخصيته أي أثر للصفات الجديدة التي يمكن لملابسات الحياة أن تخلقها . إن الباحث المدقق يحذر من مغبة فهم التنوع والتعارض في عمليات الكشف عن الطبع Character لدى كل من هاملت ولير وماكبث وعطيل . نتيجة لتنوع الظروف التي تحيط بكل شخصية من هذه الشخصيات ، على أنها ضرب من تطور الطبع . كما يحذر الباحث المدقق من مغبة المبالغة في « حس الحتمية التأريخية » عند شكسبير . ففي رأي مثل هذا الباحث لا يمكن تصور الاتجاه الواقعي Rationalism بعيداً عن التصوير التأريخي الملموس للحياة . وهذا يصدق حتى على شكسبير ، مع أنه استطاع من هذه الناحية أن يسبق زمانه الى حد بعيد . ومع ذلك يتعين علينا ألا ننسى أنهم قد عرفوا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر بتفكيرهم الميتافيزيقي . ولقد كانت هذه المسألة أقل وضوحاً عند شكسبير بالمقارنة مع كتّاب الواقعية التنويرية في القرن الثامن عشر . وعلى العموم فقد تعين على الاتجاه الواقعي أن يمر بهذه المرحلة من التفكير قبل أن يتمكن من امتلاك وجهة نظر تأريخية تجاه الحياة بصورة منطقية وراسخة .

لقد استطاع شكسبير أن يتغلغل بعمق داخل طبيعة الانسان والمجتمع

في عصره ، الأمر الذي شكل واحداً من مصادر قوة اتجاهه الواقعي .
غير أن الاصرار على القول بأنه استطاع أن يتغلغل الى أعماق الجوهر القانوني للتاريخ ، ولنقل ، على سبيل المثال ، تأريخ روما القديمة ، هذا القول يعد ، في نظر عدد من الباحثين ، ضرباً من المبالغة . ان هؤلاء الباحثين يرون أن روايات والتر سكوت التأريخية استطاعت أن تثير دهشة معاصريها بفضل نزعتها التأريخية التي طغت على العناصر الشكسبيرية الأخرى الخاصة بتصوير غنى العالم الداخلي للانسان ، وتناقضه .

يلاحظ الباحثون أن الملموسية التأريخية في إبداع الكتّاب الواقعيين هي بمثابة الصفة التي تتكون في الغالب نتيجة للتأمل المباشر لمجرى الحياة . كما يلاحظون أيضاً أن تصوير الانسان من خلال صلاته مع الوسط الاجتماعي الذي يحيط به ، يستطيع أن يكون تصويراً ملموساً من الناحية التأريخية وذلك حتى في حالة افتقار وجهة نظر الكاتب تجاه الانسان والحياة والمجتمع الى السمة التأريخية الراسخة . ومع ذلك فينبغي ألا نبالغ في تقدير أهمية الحركة العفوية Spontaneity في تطور النزعة التأريخية في إبداع الكتّاب الواقعيين خلال الفترة من القرن السادس عشر الى القرن الثامن عشر .

لقد لعبت رواية القرن الثامن عشر دوراً ضخماً في تطور الاتجاه الواقعي وذلك بفضل تصويرها الصادق لأخلاق أبناء عصرها وأمزجتهم النفسية . ومع أن الباحثين المختصين يتفقون على أن الأدباء الواقعيين الانجليز استطاعوا أن يعيدوا خلق بيئة وأخلاق المجتمع الانجليزي الذي تكون على أثر ثورة ١٦٨٨ ، خلقاً صادقاً ومتعدد الجوانب ، ولكن حياة هذا المجتمع وممثليه لم يتم الكشف عنها ، في اعتقاد عدد من هؤلاء الباحثين ، كنتيجة أملتها ظروف تأريخية ملموسة ، كثمرة من ثمار تأريخ انجلترا في أعقاب ثورتين . ان عملية مجرى الحياة نفسها ، ما تزال يتم الكشف عنها بوصفها مجرد توزيع بسيط للاحداث على مساحة ما زمنية .

ففي رواية فيلدينغ (١٧٠٧ــ١٧٥٤ Fièlding H.) « تأريخ توم جونس ، اللقيط » التي تعد بحق قمة الرواية الواقعية في القرن الثامن عشر ، يتعرف القارىء على الحياة المعاصرة لفيلدينغ وذلك من خلال تفاصيل الحياة اليومية والأخلاق والسلوك . ويلاحظ الباحثون أن أحداث الرواية يجري توزيعها وفق توقيت زمني دقيق تقريباً ، وضمن أطر زمنية محددة ، الأمر الذي لم يكن معروفاً تقريباً في السابق . ومع ذلك فان الباحثين المختصين يلاحظون أن الأديب لم يكن معنياً بالأصل الذي نبع منه هذا الواقع الحياتي الماثل ولا بالطريقة التي تشكل بها ، ولا بأصل نشأته التأريخية . إن القارىء يفتقد المقترب التأريخي ، والنظرة التأريخية الى الظواهر من خلال عملية التطور التاريخي . ان القارىء يلاحظ بوضوح أن هذا الانسان ــ في الرواية المذكورة ــ هو ثمرة من ثمار هذا الوسط وهذه البيئة ، غير أن القارىء لا يرى كيف أصبح الانسان ما هو عليه فعلاً ، وكيف يمارس الوسط الاجتماعي تأثيره على الانسان ، كما أن القارىء لا يرى عملية تكون العالم الداخلي لهذا الانسان تبعاً للوسط الاجتماعي وللظروف من حوله . يلاحظ بيتروف م.س. وهو أحد الباحثين المعنيين بالاتجاه الواقعي في الأدب العالمي ، أن توم جونس ، الشخصية الرئيسة في الرواية ، يتصف بعدد من التناقضات السلوكية ، فهو من ناحية يحب صوفيا ولكن حبه هذا لا يمنعه من عقد علاقات غرام سرية عابرة . صحيح أن هذا البطل لا يعد تجسيداً للفضيلة المجردة والعاطفية على الطريقة البورجوازية ، هذا النوع من الفضيلة التي أحب ديدرو تجسيدها في أعماله الدرامية ، مع ذلك فان فيلدينغ لا يرينا بأي وسيلة اكتسب كل من البطل الايجابي في الرواية ، توم جونس ، ونقيضه الاخلاقي بلايفيل ، صفاتهما الانسانية . ان شخصيتيهما صادقتان ، وغنيتان بالمضمون الحياتي، والفعل الخارجي متوفر لديهما إلا أن عالميهما الداخليين ساكنان ، مفتقران الى التغير ولا يتطوران .

لا يجوز لأحد أن يزعم أن الفكر الجمالي حتى في القرن السابع عشر كان يفتقر الى الفهم النظري لأهميـــة المقترب التأريخي عند تصوير ظواهـــر الحياة تصويراً فنياً • فقد رأى شكسبير منذ بداية القرن الســـابع عشـــر ، استناداً الى ما جاء على لسان هاملت وهو يزود المثلين بتعليماته ، ان الفن يجب « أن يكون مرآة تنعكس عليها الطبيعة ، ترى فيه الفضيلة قسماتها ، والخسة صورتها ويشاهد فيه عصرنا وجيلنا شكله وخصائصه » ، وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر نفسه نصح بوالو الشعراء :

••• يتعين عليكم أن تدرسوا المجتمع والعصر :

انهما يتركان بصماتهما على كل إنسان •

وقال أحد نقاد النزعة المعيارية Normativism العقلية عند بوالو « ••• إن كل عصر يتميز بخصيصته الخاصة : إن لديه سياسته ، ومصالحه ، وقضاياه ، وحتى أخلاقه بمعنى من المعاني ، كما أنه يتميز بحسناته ومساوئه • فالانسان يبقى دائماً إنساناً ، غير أن طبيعته في تبدل دائم ، والفن — بوصفه محاكاة للطبيعة — يتعين عليه أن يعكس هذه التغيرات »•

ومع ذلك فان الفهم وحده لمبدأ النزعة التأريخيـــة لا يكفي من أجـــل تجسيده من خلال نسق الصور الفنية • من أجل ذلك كان لا بد من العثور حتى على الوسائل الفنية والأساليب الفنية الملائمة ، كما كان لا بد من تعلـــم تطبيق هذا المبدأ في تصوير الفروق والاختلافات في العالم الداخلي للانسان وفي ملامح هذا الانسان باختلاف العصور • كل ذلك تحقق ولكن في وقت لاحق • ولقد شخص بيلينسكي غالبية الاعمال القصصية في القرن الثامن عشر عندما قال بحق : « لم يكن هناك ظل للون المحلي أو لروح العصـــر ، ولهذا كان من المتعذر فهم طبيعـــة الارض والعصـــر اللذين تنتمي اليهمـــا شخصيات الرواية أو القصة ، ولهذا امكن نقل هذه الشخصيات الـــى أي

أرض ، والى أي عصر ، وبحسب المزاج والهوى » • ولا يستثني الباحثون من ذلك إلا رواية غوته « غيتس فون بيرليخينغين » التي وجدت النزعة التأريخية Historism انعكاسها الفني فيها ، هذه النزعة التي أصبحت نقطة الارتكاز في الاتجاه الواقعي خلال القرن التاسع عشر •

ومنذ بداية القرن التاسع عشر أصبحت النزعة التأريخية إحدى الملامح الجوهرية في التفكير الاجتماعي • ان الاحداث التأريخية العاصفة التي وقعت نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر ، هذه الاحداث المرتبطة بانهيار النظام الاقطاعي القديم وبتطور النظام الرأسمالي، والهزات الاجتماعية والسياسية وما ترتب عليها من تحولات في حياة عدد كبير من الأمم والدول، كل ذلك جذب الى دوامة التأريخ ملايين الناس • لقد اقتحم التاريخ بشكل محسوس الحياة الخاصة للانسان وحمل الجميع على التفكير بمشاكل التطور الاجتماعي ، وعلى البحث عن مفتاح يمكنهم من فهم هذه المشاكل لا في ضوء المفاهيم المجردة للفكر النظري ، بل في ضوء المجرى الموضوعي لتطور التاريخ نفسه • في هذا الوقت أيضاً تكون تفكير تأريخي جديد • لقد حل مبدأ التطور محل الفلسفة العقلية التي هيمنت قبل ذلك على العقول ، تلك الفلسفة المعروفة بافتقارها الى النظرة التأريخية الى الأشياء • كذلك كان الاعتراف بمشروعية عملية تطور المجتمع البشري ، الى جانب الفكرة القائلة بأن الواقع المعاصر هو بمثابة النتيجة المترتبة على التاريخ السابق ، وان التاريخ نفسه يحقق التقدم الاجتماعي ، كل ذلك شكل انجازات أساسية للفكر التأريخي الفلسفي الجديد ، كذلك حقق مفهوم التعاقب التأريخي تطوراً ملموساً •

ان أهمية كبيرة أعطيت للاعتراف الشامل بالخصوصية القومية للطريق التأريخي الخاص بكل شعب ، وبكل أمة ، ولتبعية مصير الناس وشخصية كل إنسان بمفرده لخصائص الوسط الاجتماعي من حولهم ، هذه الخصائص التي تكونت تأريخياً • ان حركة التحرر القومي في عدد من أقطار أوربة

الغربية ، هذه الحركة التي تطورت تحت شعار وحدة الأمة ، والاستقلال القومي للشعوب ، انعكست من خلال تنامي الوعي الذاتي الوطني والقومي ، ومن خلال تنامي الاهتمام الاجتماعي بالماضي التاريخي القومي ، وبقضايا خصوصية الشخصية القومية . لقد أصبح الماضي القومي مادة تستقى منها موضوعات الحب ، ومنبعاً للالهام الشاعري .

لقد أصبح تاريخ كل شعب ينظر اليه على أنه جزء من التاريخ العالمي ، وأخذت تظهر مفاهيم تأريخية وفلسفية ضخمة ، وأخذت تتكون فلسفة التاريخ بوصفها فرعاً خاصاً من فروع العلم ، ويتطور العلم التاريخي . لقد أصبحت مشاكل التاريخ مادة لخصومات قاسية ، ولصراع فكري بين مختلف الطبقات . كتب أحد الباحثين وهو يؤرخ للرواية التاريخية الفرنسية في عصر الرومانتيكية : « في عصر الاصلاح أصبح التاريخ ميداناً للصراع الاجتماعي ، بل بكلمة أدق : ترسانة حاولت كل الاطراف المتصارعة أن تستعير منها أسلحتها . لقد استخدم هذه الترسانة أولئك الذين استماتوا من أجل إعادة الماضي الاقطاعي الى الوجود ، وأولئك الذين أرادوا بناء مستقبل ديمقراطي ، على حد سواء » . لقد ثار جدل جاد خصوصاً حول المسائل المتعلقة بدور الجماهير الشعبية ودور عظماء القادة في التاريخ ، وحول الطبيعة المتناقضة للعملية التأريخية نفسها .

ومع أن غوته يعد أول من تعمق في روح النزعة التأريخية ، إلا أن هذه النزعة وجدت تجسيدها ، قبل كل شيء ، من خلال عملية تطور الفن والأدب الرومانتيكيين . ومع ذلك فالباحث المدقق يصر على ضرورة التمييز بين فهم الرومانتيكيين النظري الصائب لهذه المسألة وتطبيقهم المشوه لها على الأمثلة الملموسة . فلقد فهم الرومانتيكيون التاريخ على أنه ، بالدرجة الاولى ، ثمرة ترتبت على أفعال وارادة الشخصيات التأريخية البارزة ، ولهذا السبب بالذات بقيت النزعة التأريخية الحقيقية بعيداً عن متناول الاتجاه الرومانتيكي ،

وذلك على الرغم من أن تصوير الرومانتيكيين للماضي اتسم أحياناً ، في الظاهر على الأقل ، بألوان تأريخية ساطعة •

ويرى عدد من الباحثين أن النزعة التأريخية الواقعية وجدت انعكاسها الواسع في الأدب العالمي ، لأول مرة ، من خلال الاعمال الابداعية لوالتر سكوت • ويرى هؤلاء الباحثون أن والتر سكوت ، الذي طور تقاليد رواية القرن الثامن عشر الانجليزية الواقعية ، استطاع أن يوجد الرواية التأريخية التي أصبحت واحداً من أبرز انجازات الأدب الواقعي على النطاق العالمي• لقد استطاع هذا الأديب الواقعي في حدود الامكانيات التي أتاحتها له المرحلة التأريخية « أن يقود الى النهاية مسألة مزج الفن بالحياة وجعل التاريخ وسيطه المفضل لتحقيق هذه الغاية » كما قال بيلينسكي • لقداستطاع والتر سكوت أن يطور بواسطة أعماله الابداعية منهجاً Method واقعياً جديداً خاصاً بتصوير الماضي التأريخي تصويراً فنياً • لقد تم التطورالتأريخي لكل شعب بصيغ قومية خاصة به ، ولقد سعى والتر سكوت بالضبط الى عكس الخصائص القومية والصيغ القومية التي رافقت التطور التاريخي في انجلترا واسكوتلندة • ان التاريخ القاسي الخاص باسكوتلندة القديمة والعشائرية والجبلية الحبيبة الى نفس الكاتب لم تجذبه باتجاه فن التزويق اللفظي والنزعة الميلودرامية اللذين يعاني منهما الاتجاه الرومانتيكي ، بل حتمت عليه البحث عن ألوان واقعية صارمة •

لقد سعى والتر سكوت دائماً ، وهو يتوجه الى الأزمات الاجتماعية الكبرى في تاريخ البلاد ، أن تلم مخيلته الابداعية بكامل وجود الأمة ، بالفئات العليا والدنيا في المجتمع الانجليزي في عصر معين • تصور أعمال والتر سكوت الحياة اليومية للشعب على أنها أساس الحياة في البلاد • انه يتتبع باهتمام انعكاس الأحداث التأريخية المهمة على حياة الشعب ،وتأثيرها في مصائر الافراد • ولقد هدف الكاتب من خلق نماذج فنية للناس من

مختلف العصور ، الى الكشف عن التيارات الاجتماعية المحددة وعن القوى والميول التأريخية . أما تصويره لتصادمات المصالح البشرية فقد وظفها للكشف عن التصادمات والتناقضات التأريخية . لقد مثلت شخصيات رواياته دائماً فئات اجتماعية كاملة ، ومراتب اجتماعية ، وطوائف حرفية ، وعشائر ، وشرائح مختلفة من الشعب . ان والتر سكوت يرسم صور الشخصيات التأريخية ، التي تركت أثراً في تاريخ انجلترا ، وبحسب أدوارهم ، وبمقاييس تتناسب وأهميتهم التأريخية ، دون أن يضفي على شخصياتهم أية تزويقات رومانتيكية . ان الشخصية التأريخية تطالعنا في أدب والتر سكوت بوصفها إنساناً ينتمي الى عصر معين ، وممثلاً في الوقت نفسه لنزعة تأريخية محددة ، مهدت لظهوره كل الاحداث السابقة . ويُظهر والتر سكوت مواطن قوة شخصياته وضعفها على أنها جزء من ظواهر عصرهم ، دون أن يسمح لنفسه بالانزلاق نحو أي شكل من أشكال الوعظ أو التنميق لتحقيق أهداف تعليمية . إن وقوف الكاتب موقفاً انتقادياً أو متعاطفاً مما يصوره ، يتم التعبير عنه بصيغة موضوعية تماماً .

هناك صفة يشترك بها كل الأدباء الكبار . وتتمثل هذه الصفة في أن الاعمال الأدبية لهؤلاء الادباء جسدت الخصائص القومية لشعوبهم ، كلاً في العصر الذي عاش فيه . غير أن الباحثين يلاحظون أن والتر سكوت استطاع أن يسبق واقعيي القرن التاسع عشر في تحليه بفهمه العميق للمسألة وهو يجعل من الخصائص القومية للشعب ، وتفرد تأريخه مادة تصويره الفني ومبدأه . ومن أجل توضيح هذه المسألة فان هؤلاء الباحثين يذكرون ، على سبيل المثال ، أن شكسبير وهو يتوجه في مآسيه الى حياة شعوب مختلفة إنما يعبر دائماً عن روح الشعب الانجليزي خلال عصر النهضة . وبالمثل فان الكتاب الفرنسيين الكبار في عصر النهضة استطاعوا أن ينقلوا ، وهم يعيدون خلق ملامح فرنسا ، عدداً من الملامح القومية لشعبهم ، ومثلهم كان

يفعل الروائيون الانجليز في القرن الثامن عشر • ولكن ملامح كلا الشعبين في أدب هؤلاء وأولئك تظهر لا بوصفها نتيجة ترتبت على مسعى واع لاعادة خلق ما هو متفرد في الأمة ، استطاع أن يعثر على الصيغ الفنية الضرورية لحل هذه المسألة ، بل بوصفها نتيجة طبيعية للتصوير الصادق للحياة الواقعية للعصر الذي عاش فيه هؤلاء الأدباء • أما عند والتر سكوت ، ثم عند الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر ، فقد أصبح ذلك منهجاً •

صحيح أن الأدباء الرومانتيكيين هم أول من أشار الى ضرورة مراعاة مبدأ الروح الشعبي في التصوير الفني ، ولكن مشكلة هؤلاء تكمن في أنهم فهموا الروح الشعبي والقومي فهماً مجرداً بوصفه شيئاً ما ملازماً لهذا الشعب أو لهذه الأمة منذ الأزل • ان تطبيق المبدأ التاريخي القومي أغنى الفن والادب بوسائل جديدة خاصة بالتصوير الفني ، فبفضل هذا المبدأ أخذت تظهر تفصيلات سايكولوجية ومعاشية بما ينسجم وسياقها التأريخي• كما أخذت تظهر عناصر تخص تفاصيل الحياة الثقافية للسلالات ، ولوحات من الحياة القومية • إن شكسبير ، على سبيل المثال ، لم يلتفت الى أهمية الخصائص التأريخية للغة ، ان جميع شخصياته كانت تتكلم بلغة أهل عصره ، وذلك على الرغم من انتمائهم التاريخي • أما الآن فان لغةالشخصيات وأحاديثها أخذت تكتسب لونها المحلي والتاريخي • لقد أصبح بامكان الكاتب أن يعيد خلق الـ « هنا » و « الآن » بصورة صادقة وفنية ، على حد تعبير هيغل •

والفولكلور هو الآخر استخدم على نطاق واسع من جانب الرومانتيكيين إلا أن استخدامه في معظم الحالات كان بوصفه أحد عناصر «اللون المحلي»، لا بوصفه تعبيراً عن أفكار وآمال شعب يعيش في عصر محدد • إن النظرة التأريخية القومية الى الواقع ، بوصفها مبدأ وقاعدة في تصوير الحياة ، هذه النظرة وجدت صيغتها الفنية الموضوعية في الرواية التأريخية ، وعلى

يدي والتر سكوت • ومع ذلك فان أهمية الرواية التأريخية الواقعيـة التي أوجدها والتر سكوت تتجاوز كثيراً الحدود الخاصة بالرواية التأريخيـة • لقد شكلت أعمال والتر سكوت الابداعية مقدمة منطقية لا بد منها لتطـور الاتجاه الواقعي في الأدب الاوربي خلال القرن التاسع عشر •

وهكذا فان الباحثين يرون أن تطور الاتجاه الواقعي في الأدب الاوربي، كذلك فهم الانسان والبيئة فهماً فنياً من خلال علاقاتهما وصلاتهما الواقعية ، كل ذلك مر على امتداد قرنين ونصف القرن بثلاث مراحل عكسـت ثلاثة عصور ثورية في تطور الواقع التاريخي تفسه في حياة شعوب اوربـا • ان كل تطور عظيم في تطور الاتجاه الواقعي كان انعكاساً لتحولات ثوريـة ، وهكذا كان كل من عصر النهضة ، والثورة الانجليزية في القرن السابع عشر، والثورة الفرنسية البورجوازية أواخر القرن الثامن عشـر ، بالنسبة لمصير الأمم الأوربية الكبرى •

ان تذليل التصورات حول القضاء والقدر المهيمن على كل شـيء في الوجود والاعتراف بالوجـود الموضوعي لطبيعة الانسان أشـارا الى تلك القطيعة الثورية مع القرون الوسطى ، تلك القطيعة التي سميت بعصر النهضة في تاريخ البشرية • ان شكسبير ، ومن بعده كوكبة من كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشـر ، استطاعوا أن يتغلغلـوا الى الاسرار الخفيـة للقلب البشري ، الى أعماق الروح والعقل ، وأن يكتشفوا الدور الموضوعي الذي يضطلع به العالم الذاتي ، العالم الداخلي للانسان •

كما انعكس كل من الثورة البورجوازية وعصر الانقلاب الصناعـي في انجلترا ، كذلك تصاعد حدة الصراع مع النظام القديم في فرنسا خلال القرن الثامن عشر ، كل ذلك انعكس فـي الأدب ، وفي تعاظـم الانتباه الى دور الوسط الاجتماعي ، وفي مزيد من الانعكاس الواسع للعوامل الموضوعيـة الموجودة خارج وعي الانسان والخاصة بالحياة اليومية للبشرية • ومـع أن

فهم البيئة الاجتماعية وتأثيرها على مصير الانسان حملت ، لمدة طويلة ، طابعاً تنويرياً ، مع ذلك فان أدب القرن الثامن عشر استطاع أن يستوعب فنيـاً متطلبات تصوير البيئة الاجتماعية والانسان بوصفه نمطاً بشرياً .

أما التغلغل في المنهج الواقعي الخاص بالمبدأ التاريخي القومي فقد شكل المرحلة الثالثة من مراحل الاتجاه الواقعي ، ترتبت عليها نتائج كبيرة ومثمرة ، واستطاعت أن تعكس الأحداث البورجوازية التأريخية التي وقعت أواخـر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشـر . في هذا الوقت يأتـي دور الصلات المتعددة الجوانب وتبعية الأمم لبعضها البعض من نواح عديدة ليحل محل الانغلاق القومي والمحلي.

رابعا ـ مرحلة نضج الاتجاه الواقعي

في أدب القرن التاسع عشر يحقق الاتجاه الواقعي قمة نضجه. وتجسد أعمال بلزاك الأدبية أبرز ملامح الاتجاه الواقعي على نطاق الأدب الاوربي في القرن التاسع عشر . ان الاحداث التأريخية الضخمة التي شهدتها أوربا أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر حملت المفكرين على امعان النظر أكثر فأكثر في تلك التناقضات الاجتماعية الحادة التي كانوا يشهدونها . وبفضل النتائج العميقة التي توصلوا اليها أصبح واضحاً لدى رواد الواقعية في الأدب الاوربي أن حل المشاكل المتعلقة بمصائر البشرية وبمصائر كل شعب على حدة ينبغي البحث عنه داخل الواقع الموضوعي نفسه ، وفي ضوء قوانين التطور التاريخي لهذا الواقع . انهم أخذوا يتأملون التناقضات الأبدية الكامنة في جوهر الاشياء والظواهر ، هذه التناقضات التي تتحكم بتطور الحياة ، كما أخذوا يتأملون الصلات السببية التي تربط بين الانسان والمجتمع ، وتبعية الانسان للوسط الاجتماعي ، كل ذلك أصبح يشكل أساس الاتجاه الواقعي في أدب القرن التاسع عشر . وعندما كان الأديب الواقعي يكشف عن الملامح الذهنية والاخلاقية للانسان ، وعن معاناة هذا الانسان ، فانما كان يعمل بذلك ، في الوقت نفسه ، على تذليل النزعة العقلية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر ، وأما في كشفه عن الشخصية الحقيقية للانسان فكان يعمل على تذليل تلك النزوانية الجامحة في تصوير الأهواء التي يستحيل تصديقها أحياناً ، مما كان يشيع في الاتجاه الرومانتيكي . ان واقعيي القرن التاسع عشر سرعان ما استطاعوا التخلي عن ذلك الفهم الميتافيزيقي للانسان بوصفه ايجابياً فقط أو سلبياً فقط ، هذا الفهم الاحادي الجانب الذي نجده شائعاً عند الرومانتيكيين ، ولدى غالبية أدباء القرن الثامن عشر الواقعيين . إن الشخصيات أخذت تكشف عن جوهرها المتناقض شأنها في ذلك شأن الواقع الذي تعيش فيه : ان ما هو

جيد يتشابك لديهم مع ما هو سيء ، كما يتداخل العقل مع الخرافات . إن تصوير الشخصية الانسانية من خلال عملية تطورها في مجرى الحياة نفسها. هذا التصوير أصبح واحداً من أعظم مكاسب الاتجاه الواقعي في القرن التاسع عشر ، ومبدأ أساسياً من مبادىء هذا الاتجاه .

هنا ينبغي أن نشير الى ضيق الأفق المعروف المشخص من جانب الباحثين في الاتجاه التاريخي عند والتر سكوت . ففي الوقت الذي استطاع رائد الرواية التأريخية في الأدب العالمي أن يعيد خلق الخصائص التأريخية القومية للسلوك والاخلاق الاجتماعية بصدق وفنية ، فانه لم يستطع أن يحقق إلا أقل النجاحات وهو يطبق مبدأ الاتجاه التاريخي Historism لدى تصويره للعالم الداخلي للانسان وللخصائص المتفردة في طبعه Character وهنا يذكر المختصون ، على سبيل المثال ، أن شخصيات مثل ايفنهو ، وويفرلي ، وكوينتين تذكرنا بنمط النبيل الانجليزي المهذب في زمن الكاتب نفسه . ان الطبع المميز لأي من هذه الشخصيات لم يقدم من خلال عملية تطور ، ولا من خلال حالات التغير والتقلب . وفي الميدان السايكولوجي (النفسي) لم تكن روايات والتر سكوت دقيقة في محافظتها على الجوهر التأريخي ، كما عودتنا أن تفعل عند تصويرها للبيئة ، وللحياة اليومية ، والسلوك . لقد بقي أيضاً على والتر سكوت أن يطبق مبدأ التطور على تصوير العالم الداخلي للانسان ، وطبعه المتميز ، على أن لا ينسى ربط كل ذلك بصلته السببية بالبيئة الاجتماعية المتغيرة بدورها والمتطورة وفق قوانينها الموضوعية المستقلة عن وعي الناس . بكلمة أخرى ، لقد بقي عليه أن يجمع جمعاً تركيبياً بين العناصر الاساسية التي يتكون منها العالم الذاتي للانسان والبيئة الموضوعية التي تحيط بهذا الانسان ، وذلك بالاستناد الى مبدأ النزعة التأريخية الذي يجب أن يلتزم التزاماً ثابتاً . وهناك مسألة أخرى كان يجب أن تحل ، هي أن المبدأ التاريخي القومي الذي عالجه والتر سكوت

بخصوص تصوير الحياة الاجتماعية للماضي ، هذا المبدأ كان يجب أن يطبق على تصوير واقع الحياة المعاصرة . إن واقعية القرن التاسع عشر استطاعت أن تنجز هاتين القضيتين من قضايا الاتجاه الواقعي بوصفه منهجاً فنياً، وكان بلزاك وبوشكين سباقين الى ذلك .

لقد تصور رواد واقعية القرن التاسع عشر الحياة بوصفها عمليةمستمرة ومتناقضة خاصة بتطور الواقع الموضوعي . كذلك استطاعوا أن يتتبعوا ، وهم يؤكدون أهمية التربية في صياغة شخصية الانسان ، من خلال مصائر أبطالهم تأثير الظروف التي أحاطت بهم ، كما أن تطور الشخصية نظروا اليه على أنه تطور متناقض ، على أنه تطور يتوقف على الظروف الحياتية ، هذه الظروف التي تكون أحياناً متناقضة تماماً في أدوارها وأهدافها .

ومن بين الخصائص التي يشخصها الباحثون في المنهج الواقعي عند بلزاك ، وهي خصائص يشترك فيها رواد الواقعية في القرن التاسع عشر ، الشمولية ، والحتمية determinism السايكولوجية والاجتماعية ، والنزعة التأريخية Historism في تصوير الانسان والمجتمع . ففي « الكوميديا البشرية » لم يكتف بلزاك برسم لوحة تأريخية هائلة للتطور التاريخي للمجتمع الفرنسي الذي عاصره بلزاك نفسه ، بل قدم فيها تصويراً للتطور الفردي لعدد من ممثلي هذا المجتمع . ويعرض بلزاك بوضوح وبشكل ملموس كيف يتحول راستينياك ، على سبيل المثال ، من إنسان ساذج جاء من الريف وهو في مقتبل العمر ، يتحول الى واحد من « الأسود المفترسة » في باريس الارستقراطية ، وكيف فقد عدداً من صفاته الاخلاقية واكتسب عدداً آخر بدلا منها ، وذلك تحت تأثير الظروف الجديدة والوسط الاجتماعي الجديد . لقد استطاع بلزاك أن يعيد خلق العملية نفسها الخاصة بالحياة لا عن طريق التوزيع البسيط للناس في المكان والزمان ، وإنما عن طريق الكشف عن عملية تطور الجنين الى وليد . ولولا تطبيق مبدأ النزعة

التأريخية لما استطاعت الملحمة العظيمة لبلـزاك الواقعي أن تكون بانوراما متحركة للحياة ، كل شيء فيها دائم الحركة والتغير ، ولكانت مجرد قاعة عرض واسعة للانماط البشرية .

ما الذي يتحكم بسلوك الانسان : الهوى أم العقل ؟ يتفق المختصون أن شكسبير أميل الى الأخذ بالفرض الاول ، أما كتّاب عصر التنوير فيميلون الى الأخذ بالفرض الآخر . بالنسبة لشكسبير أن الأهواء والنزوات لا تحتاج الى تفسير : ان مصدرها كامن في طبيعة الانسان . ولكن الانسان يلجأ الى التفكير تحت محفزات معينة . ان تأملات هاملت استدعاها الوعي بالشر الذي يسود العالم ، والدافع الاخلاقي للكفاح ضده . وبالعكس ، فان تأملات ياجو أملاها الحسد ، والتعطش للانتقام ، والطموح . وبمثل هذه الطريقة أوضح الكتّاب التنويريون تأملات شخصياتهم الأدبية . غير أن فلسفة القرن التاسع عشر التي عاصرت مرحلة النضج النوعي لمنهج الابداع الواقعي ، تطرح سؤالا جديداً : ما القوى المحركة التي تكمن ، بدورها ، خلف هذه الدوافع والمحفزات؟ ، وما طبيعة تلك المبادىء التأريخية التي تتخذ داخل رؤوس الشخصيات الفاعلة صيغة وشكل هذه الدوافع والمحفزات ؟. إن هذه المشكلة لم تتجاوز مرحلة الطرح بالنسبة لشكسبير . أما المنهج الواقعي التنويري فيربط وعي الانسان بالوسط الاجتماعي الذي أوجده ، ولكن من تصوير الكتاب التنويريين في القرن الثامن عشر ، وكذلك من فهم فلاسفة هذا القرن يتضح أن الآراء هي التي تتحكم بالوسط الاجتماعي ، بكلمة أخرى ، فان الأولوية تعطى للافكار .

ان الاتجاه الرومانتيكي مفعم أيضاً ، شأنه شأن كل ظاهرة كبرى في تطور الفن والأدب ، بالتطلع والسعي من أجل التغلغل الى أعماق أسرار الكون ، ومن أجل العثور على مفتاح لفهم الجوهر القانوني للحياة اليومية ، ولتحسين الحياة الانسانية . وبهذا المعنى فلم يعمد جميع الرومانتيكيين الى الاعراض

عن الحياة ، ذلك أن الفئة التقدمية منهم سعوا ، بطريقتهم الخاصة ، الى خدمة الحياة . ان الاتجاه الرومانتيكي التقدمي بعيد كل البعد عن الاتصاف بالرفض المطلق للواقع وكأنه لا يشتمل أبداً على ما هو لائق بالانسان . لقد اشتملت الحياة والواقع على الكثير مما هو قريب من نفوس الرومانتيكيين التقدميين ، ومما عملوا على توظيف فنهم لتأكيده ، من ذلك على سبيل المثال حركة التحرر القومي في أوربا على أيامهم ، ومواصلة الكفاح ضد نظام القنانة وضد الرجعية الاقطاعية ، كذلك الأحلام الخاصة بالاشتراكيين الطوباويين . ينبغي كذلك أن يشار ، بصورة خاصة ، الى ذلك الجانب الفعال في الاتجاه الرومانتيكي مما برر للباحثين أن يصفوه بالايجابية . لقد سعى الرومانتيكيون التقدميون بقوة أن يوقظوا وأن يطوروا عند الانسان الميل نحو الفاعلية ، والارادة ، والاندفاع ، والحلم ، والالهام . هذا الجانب من الرومانتيكية وجد تجسيده حتى في الأسس والمبادىء التي اعتمدتها الرومانتيكية عند تصوير الخصائص المميزة في نفس الانسان ، من هنا خلط عدد من الباحثين وهم يحاولون تحديد المنهج الابداعي لعدد من الاعمال الواقعية التي امتازت شخصياتها بالصفات التي جئنا على ذكرها الآن فوصفوها بالرومانتيكية . وهكذا فقد تعين على هؤلاء الباحثين أن يميزوا بين الاتجاه الرومانتيكي والتصوير الواقعي للانسان الفعال والمتحمس بطريقة رومانتيكية . وبسبب هذا الخلط الذي قاد عدداً من الباحثين الى وصف بلزاك بالرومانتيكية نصح أحد منظري الواقعية هؤلاء الباحثين بقراءة المقدمات التي كتبها هيوغو لأعماله المسرحية ، في هذه المقدمات سيجدون كيف فهم الرومانتيكيون وظيفة التحليل النفسي . يعلن هيوغو اعتيادياً أنه أراد في عمله هذا أن يبين الى أين يمكن أن تقود نزوة ما محاطة بظروف ما معينة . فالاهواء والنزوات البشرية يجري تناولها ، في هذه الحالة ، بشكلها أو صيغتها المجردة ، وتنطلق وسط وضعية مختلفة ومفتعلة ، وربما ، طوباوية تماماً . ان أعمال بلزاك بريئة ، في رأي المنظر الواقعي ، من مثل هذا

العيب . لقد تناول بلزاك الاهواء وفق تلك الصيغة التي قدمها له المجتمع البورجوازي الذي عاصره . انه يراقب باتنباه ، وكأنه أخصائي بعلوم الطبيعة ، الطريقة التي تنمو بها هذه الاهواء وتتطور داخل هذا الوسط الاجتماعي بالذات . وبفضل هذا استطاع بلزاك أن يكون أديباً واقعياً بكل المعنى الذي تنطوي عليه هذه الكلمة .

يبحث بلزاك عن مصادر الاهواء والنزوات والافكار بين العلاقات الاجتماعية والمصالح والتمايزات الاجتماعية ، وذلك دون أن ينسى أن يفرد دوراً كبيراً لكل من مزاج وطبع الانسان . ان الاهواء البشرية تحتل في صفحات روايات بلزاك دوراً لا يقل في شيء عن مثيله في مآسي شكسبير أو عند الرومانتيكيين ، الفارق الوحيد هنا أن في تصوير بلزاك تحظى طبيعة الانسان بتفسير تأريخي اجتماعي .

ويتمثل تجديد بلزاك في منهج تصوير عملية الحياة في أنه كشف بقوة وعمق كبير عن انقسام المجتمع الى طبقات ، وعن التناقضات الاجتماعية بين هذه الطبقات . وعندما يقرر الباحث المختص أن فكرة بلزاك تغلغلت الى أعماق العلاقات الاقتصادية للطبقات داخل المجتمع الذي عاصره ، فانما يستنتج ذلك من قول بلزاك في رواية « الفلاحون » : « قل لي ماذا تملك ، وسأقول لك بماذا تفكر » . وهكذا ففي فن بلزاك الواقعي ، يعثر الواقع على منهج مكافيء لجوهره الخاص . وإذا كان غنى الحدث عند شكسبير يستمد منابعه من العالم الداخلي للانسان ، فان هذا الغنى عند بلزاك يستمد منابعه ، إضافة الى ذلك ، من دور البيئة الاجتماعية ، ومن الظروف النموذجية أيضاً .

ومع أن الباحثين يقرون أن بلزاك قدم الكثير من أجل توضيح الجانب السايكولوجي لمختلف الطبقات داخل المجتمع الذي عاصره ، إلا أنهم يقرون في الوقت نفسه أن التمايز الطبقي الذي يعاني منه المجتمع والانسان لم يدفع

بلزاك الى الوقوع في التخطيطية Sketchiness الاجتماعية الفظة ولا الى الأخذ بنظرية الانغلاق الطبقي • لقد وجد بلزاك عند كل واحد من شخصياته مظهراً فردياً متميزاً تماماً يكشف عن جوهره الاجتماعي، وقدم لوحة كاملة تكشف عن نقاط تماس وتحول بين الطبقات وعن تناقضات داخل كل طبقة •

لم يكن بلزاك سباقاً في الانتباه الى التصادم الرئيس في عصره المتمثل في التناقض بين العمال وأرباب العمل • لقد سبقه الى ذلك، على سبيل المثال لا الحصر، كل من الرومانتيكيين بايرون وشيلي في انجلترا، وهيوغو وجورج صاند في فرنسا • ومع ذلك فان هذا التصادم يجسد فنياً بصيغة نقد رومانتيكي للمجتمع الذي تكونت فيه فوارق صارخة بين بذخ فئة وعوز فئة أخرى • ان هذا النقد الرومانتيكي الذي حمل عادة طابعاً أخلاقياً وجمالياً كان ما يزال بعيداً عن الكشف الواقعي الذي قدمه بلزاك في وقت لاحق، للتناقضات التي يعاني منها المجتمع البورجوازي •

يتضح مما سبق ان الاتجاه الواقعي يعد، قبل كل شيء، انعكاساً لتطور الواقع نفسه • لقد تحققت منجزاته في الماضي نتيجة لتجربة حياتية قاسية وبفضل انهيار الأحلام الرومانتيكية الجميلة، ولكن اتضح انها مضللة • كتب أحد المفكرين وهو يلخص الموقف الفكري خلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر، يقول: « ان تطور الثورة الفرنسية والنتائج التي توصلت اليها مع كل المفاجآت التي رافقتها والتي وضعت المفكرين « المستنيرين » في طريق مسدود، كل ذلك كان بمثابة التفنيد الصريح الى أقصى حد للافكار المتعلقة بالقدرة المطلقة للآراء ولوجهات النظر • في تلك الأثناء فقد أناس كثيرون ثقتهم بـ « العقل »، أما فئة أخرى من الناس الذين لم يستسلموا لليأس، فقد أظهروا ميلاً إضافياً، بسبب ذلك، لتبني الفكرة حول القدرة الكلية للبيئة ولدراسة وتأمل مجرى عملية تطورها ».

الى هذه الفئة الأخيرة ينتمي كل من بلزاك وستندال في فرنسا ، پوشكين وغوغول في روسيا ، ديكنز وثاكري Thackeray في انجلترا • من أجل تغيير العالم ، ينبغي فهمه وتفسيره انطلاقاً من العالم نفسه • في هذه المرحلة من تطور الوعي الفني والفكري العالمي تبدأ تلك المرحلة من تطور الاتجاه الواقعي الذي كان مفعماً بـ « روح التحليل » على حد تعبير بيلينسكي ، وبروح دراسة الحياة دراسة انتقادية •

ان كل مرتبة جديدة في تطور الاتجاه الواقعي كانت تستخدم على نطاق واسع كل المنجزات الفنية للتيارات الأخرى • إن الواقعية التنويرية في القرن الثامن عشر تميزت من واقعية عصر النهضة ، وذلك بفضل توسط الاتجاه الكلاسيكي بينهما ، هذا الاتجاه الذي ارتبطت الواقعية التنويرية معه بأكثر من سبب • أما بين الواقعية التنويرية وواقعية القرن التاسع عشر فقد قام العصر العاصف للرومانتيكية التي خرج من أعماقها الغالبية العظمى من واقعيي النصف الاول للقرن التاسع عشر ، ابتداءً بوالتر سكوت وبلزاك وپوشكين • ومع ذلك ، وعلى الرغم من كل الفوارق النوعية ، فمن السهل العثور على المبادىء العامة التي تكمن في أساس مختلف مراحل الاتجاه الواقعي • ومن هذه المبادىء نستطيع أن نتذكر : النزعة الاجتماعية Social Tendency ، والسكلجية Psychologism ، والتاريخية Historism والموضوعية Objectivity في تصوير الواقع • لقد تميزت واقعية القرن التاسع عشر من مرحلتي الاتجاه الواقعي السابقتين عليها ، بتطويرها سمتين اثنتين : بفهمها الأعمق للتناقضات الاجتماعية مع تصويرها لحياة المجتمع والانسان من خلال عملية تطورها ، ثم بفهمها التأريخي للواقع • إن هذين المبدئين ملازمان للمنهج الفني لأي كاتب واقعي من كتّاب القرن التاسع عشر في الأدب الاوربي • ومع كل الاختلافات التي تميز أحدهما من الآخر ، فان النزعة الاجتماعية والنزعة التأريخية تؤلفان أساس تصويرهم للحياة • ولهذا

السبب كان من الممكن أن يطلق على واقعية القرن التاسع عشر ، استناداً الى مبادئها الأساسية ، اسم الواقعية التأريخية الاجتماعية .

المصادر التي اعتمد عليها البحث في الفصل الرابع

١ ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ارنولد هاوزر ـ ترجمة : الدكتور فؤاد زكريا

٢ ـ المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ـ فيليب فان تيجم . ترجمة : فريد انطونيوس

٣ ـ الواقعية ـ س.م. بيتيروف (بالروسية : ، دار نشر « بروشفيشينيا » ، موسكو ١٩٦٤

٤ ـ تاريخ الادب الفرنسي ـ تأليف مجموعة من المختصين (بالروسية)

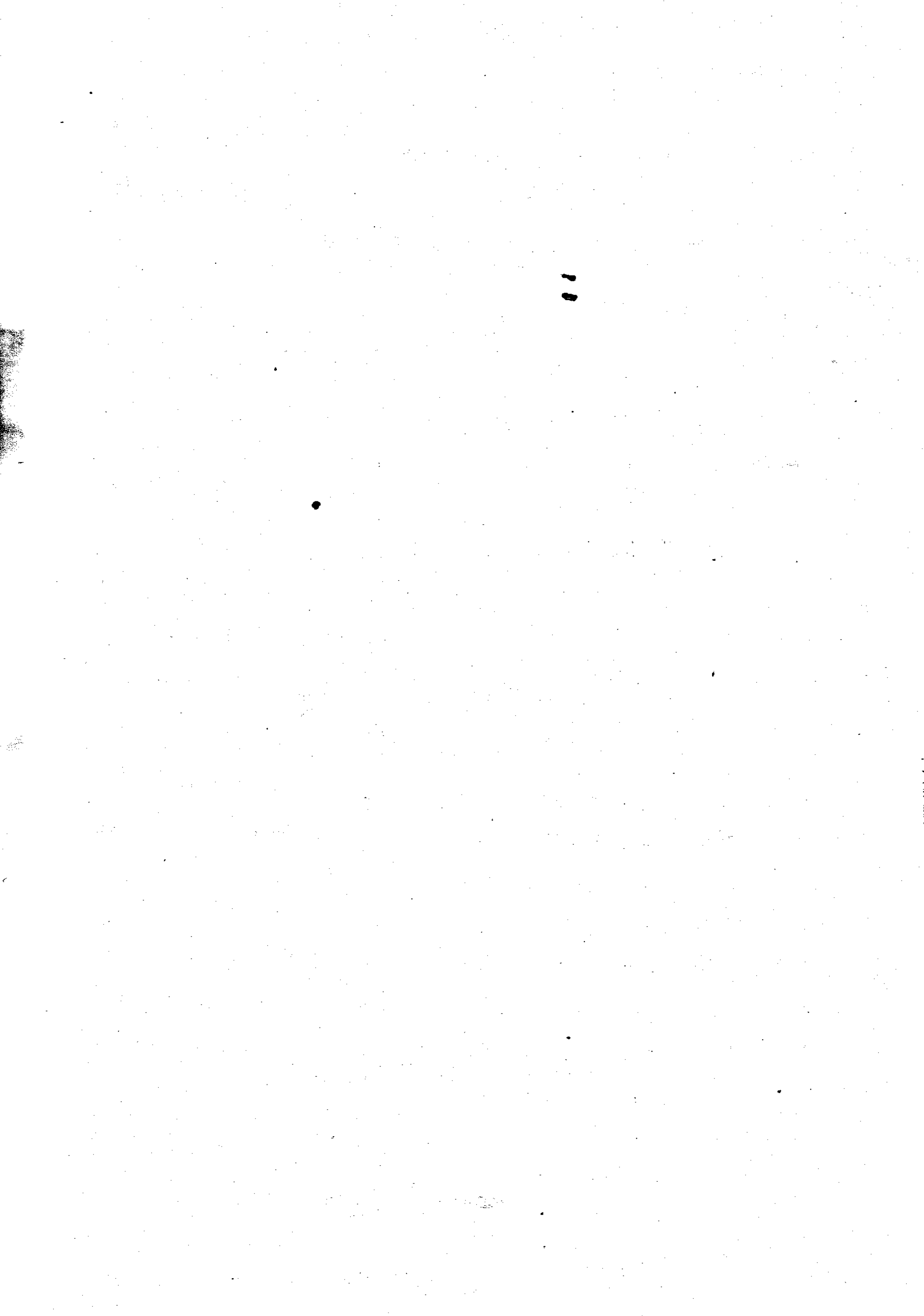
٥ ـ منهج الواقعية في الابداع الادبي ـ الدكتور صلاح فضل

٦ ـ واقعية بلا ضفاف ـ روجيه جارودي . ترجمة : حليم طوسون

٧ ـ معنى الواقعية المعاصرة ـ جورج لوكاتش . ترجمة : الدكتور أمين العيوطي

٨ ـ الواقعية في الفن ـ سيدني فنكلشتين . ترجمة : مجاهد عبدالمنعم مجاهد

٩ ـ الخلاصة في مذاهب الادب الغربي ـ الدكتور علي جواد الطاهر



الفصل الخامس

أزمـة الواقعيـة الكلاسـيكية

والتيارات الابداعيـة البديلـة

أولا ـ تمهيـد :

يشكل المذهب الواقعي منذ عصر النهضة والى بداية القرن العشـرين ، وقد تجسد من خلال عدد من الانماط التأريخية والقومية المتنوعة ، وفي عدد كبير من الشخصيات الأدبية العظيمة والمتواضعة على حد سواء ، هذا المذهب الواقعي يشكل أول مرحلة تأريخية عالمية ، وأول صيغة من صيغ تطـوره ، ويصطلح عليه بـ « المذهب الواقعي الكلاسيكي » Classical realism

إن تطور النظام الرأسمالي ، والصراع الطبقي الذي قاد الى انهيار النظـام الاقطاعي القديم وإحلال سيادة البورجوازية محله ، ثم تعاظم حدةالتناقضات الاجتماعية داخل المجتمـع الجـديد الذي أسفرت عنـه الثورة الفرنسية ، والتغييرات التي أدخلها النظـام الرأسمالي على تركيب البنية الاجتماعيـة، كل ذلك شكل الأسـاس الاقتصادي والاجتماعي لتطور المذهب الواقعـي الكلاسيكي ، وتحديد مضمون أزمته الابداعية ، إضافة الى تحديد المضامين الاجتماعية والفكرية لمختلف التيارات الابداعية التي طرحت من قبل مختلف التجمعات الأدبية والفنية بديلاً عن المنهج الواقعي الكلاسيكي .

لقد دخل الأدب والفن في أوربا ، منذ أواخر القرن التاسع عشر ، مرحلة الهيجان والازمة والتحلل . ولقد اتضحت معالم الازمة من خلال ظهور تيارات معادية للواقعية داخل الأدب والفن ، وتطوز هذه التيارات بسرعة فائقة . لقد عرفت هذه التيارات أسماء شتى : الرمزية Symbolism ، والانطباعية impressionism ، والتعبيرية expressionism ، والمستقبلية futurism والتصويرية imagism ، والسريالية surrealism ، الخ . لقد اتفقت كل هذه التيارات على مهاجمة المذهب الواقعي الكلاسيكي ناعتة إياه بالتخلف والمحافظة . ومما زاد من خطر هذه التيارات الجديدة أنها اجتذبت الى جانبها أدباء وفنانين يتمتعون بمواهب إبداعية عظيمة ، ولم يسلم من سيلها الجارف أدب معروف بعراقته مثل الأدب الانجليزي والفرنسي ، ولا أدب فتي عرف بقوة نزعته التحريرية مثل الأدب الروسي . لقد أصبحت أزمة الأدب الاوربي أزمة عالمية شاملة .

لقد عرف تأريخ الادب العالمي أزمات متعددة ارتبطت جميعها بعمليات التعاقب التأريخية بين الاتجاهات الأدبية وحلول الاتجاه الجديد محل الاتجاه القديم ، ورافقت هذه الأزمات في كل مرة عمليات استقصاء فنية وفكرية جديدة ، وصراعات قاسية بين التجمعات الأدبية ، وجدل حاد في المسائل النقدية . هكذا كان حال الأزمة التي ظهرت نتيجة انحلال الاتجاه الكلاسيكي وظهور المذهب الرومانتيكي ، كذلك قل عن أزمة المذهب الرومانتيكي التي مهدت لانتصار المذهب الواقعي على المذهب الرومانتيكي .

ومع ذلك فان ما يميز عملية التعاقب هذه بين الاتجاهات المختلفة في الأدب العالمي ، أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات (أو مذهب من هذه المذاهب) مثّل مرحلة من مراحل تطور الأدب العالمي ، مرحلة غنية ومثمرة أملتها ضرورة تأريخية . إن الباحث مهما بالغ بشأن العداوة التي قامت بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، وبين الواقعية والرومانتيكية ، إلا أن سمة مشتركة كانت

تجمع كل هذه المذاهب على منضة واحــدة ، وهذه السمة هي سعي هــذه المذاهب جميعاً لادراك حقيقة الحياة إدراكاً فنياً ، كذلك الســعي من أجــل توسيع آفاق التأثير الجمالي وفعاليته •

ان الأزمة الجديدة في تطور الأدب العالمي التي بانت معالمها منذ نهــاية القرن التاسع عشر وعرفت تطورها العاصف في مطلع القرن العشرين ، هذه الازمة كانت تعبيراً عن مرحلة الانهيار العام والانحلال الشامل الذي عــانت منه الثقافة الفنية في المجتمعات الاوربيـــة • ان الفن والأدب العصــرانيين modernist أصرا على قطع صلاتهما بالواقع الحي ، واعلنا اســتقلال الفن والأدب عن المجتمع استقلالاً تاماً ، ورفضا أن يجعلا من أهدافهما إعادة تنظيم المجتمع لخير البشرية • لقد أعلنا بأن العالم غير قابل للفهم،ويستعصي إدراكه على العقل • لم تكتف هذه التيارات العصرانية (وصفت في حينهــا بالانحطاطية decadence) بقطع صلتها تماماً بالمذهب الواقعي ، بل بالغت بقطع صلتها بكل التقاليد التقدمية العريقة في الأدب العالمي • لقد استمدت الرمزية وغيرها من التيارات العصرانية أســسها الفلسفية من مختلف تيــارات النزعة المثالية المغرقة في الذاتية : من نزعة التشاؤم Pessimism في فلسفة شوبنهاور ، ومن المذهب الحدسي intuitionism عند برغسون (١٨٥٩ــ ١٩٤١ .Bergson H) ، والفرويدية والكانتية الجديدة ، إضافة الى النزعة التصوفية •

لقد عملت الاعمال الابداعية للادباء ذوي النزعة العصرانية ، وان تم ذلك في صيغة ذاتية مبالغ فيها ، على لفت الانظار الى عدد من المسائل المهمة جداً في حياة الناس • فلقد عبر الرمزيون ، أحياناً ، بشكل رائع عــن الاحساس بحتمية الفناء الذي ينتظر العالم القديم في المستقبل • ولقد كشفت مختلف تيارات العصرانية بوضوح ، على سبيل المثال ، عن تلك الحقيقة الجوهــرية التي تقول بأن روح الانسان في المجتمع البورجوازي مريض ، وأنه مشوه ،

وأن نمط الحياة في هذا المجتمع قد قاده الى اليأس ، وان النظام الرأسمالي قد انتهى بشخصية الانسان الى الشذوذ ، والسقوط الروحي ، والانحطاط. ومع ذلك فان الرمزيين ومعهم القسم الاعظم من ممثلي التيارات العصرانية الأخرى ، ينظرون الى انحطاط الشخصية الانسانية بوصفه مظهراً من مظاهر طبيعة الانسان الخالدة ، مصيره القدري ، وبعيداً عن العوامل التأريخية الاجتماعية ، نظرة غير موضوعية . وإذا كان المذهب الواقعي « قد صور الانسان الاجتماعي من خلال أفعاله وسلوكه المتعدد الاشكال » ، على حد تعبير بلزاك ، فان المذهب الرمزي لا يهمه أبداً الانسان الاجتماعي ، انه يعنى فقط بهيئة الناس المتعجرفين والمغرورين والمعجبين بتصرفاتهم الفوضوية التي توهموا أنها من سمات الانسان الذي يتمتع بحرية مطلقة ، الانسان بذاته .

ان هذا النوع من تمرد الشخصية في الفن ، والتوجه الى الذات Subject ، وقطع الصلة بالواقع الموضوعي ليس جديداً ، في الحقيقة ، بالنسبة لتاريخ تطور الفن والأدب في أوربا . لقد كان الرومانتيكيون أسلافاً للرمزيين في هذا الميدان ، فقد أعلنوا أن شخصية الفنان تتمتع بحرية مطلقة ، وأحبوا الاشارة بمناسبة وبغير مناسبة الى احتقارهم للمجتمع البورجوازي- والى احتجاجهم ضد وقاحة الحياة البورجوازية وتفاهتها ، والى هربهم من هذه الحياة الى عالم الجمال والوهم الخ . ومع ذلك فهناك فريق من منظري الأدب ، يقف غوركي في مقدمتهم ، يرون فرقاً جوهرياً بين الرومانتيكيين الأسلاف و « الرومانتيكيين الاحفاد أو الجدد » . فاذا كانت معاداة الرومانتيكيين للنظام الرأسمالي خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر ، انطوت على الكثير من عناصر التقدم وذلك على الرغم مما رافقها من هروب من الواقع ، ومن عداء لكل ما هو بورجوازي ، فان المعاداة الرومانتيكية لهذا النظام في بداية القرن العشرين ، عندما طرحت مسألة تحطيم هذا النظام ، هذه المعاداة أصبحت مظهراً من مظاهر الخواء والخور

الانحطاطيين decadent اللذين ساعدا لا على الكفاح ضد سيادة البورجوازية ، بل على الاستسلام الحقيقي لهذه السيادة . والى ذلك أشار غوركي بوضوح وهو يقول : « منذ مائة عام حاول الرومانتيكيون في أوربا الغربية أن يقوضوا دعائم البورجوازية ، أما عندنا فانهم يحاولون الآن مساعدتها على الاستقرار » .

ومع أن المذهب الرمزي ومعه مختلف تيارات العصرانية التي ظهرت في أثره قد اتفقت فيما بينها على رفض الواقعية الانتقادية ، غير أن هذا الموقف لم يحل دون وجود عناصر انتقادية في عدد من أعمال هذا التيار العصراني أو ذاك . لقد وجدت هذه التيارات أن الاكتفاء بمجرد الاحتجاج ضد بذاءات الحياة وتفاهاتها أسهل بكثير من قيامها بتجسيدها تجسيداً موضوعياً ومن خلال صيغها وأشكالها الواقعية . ان المذهب الرمزي لم يخل تماماً من اظهار الاهتمام الانساني بمعاناة الانسان والتعاطف معه . ولكن المذهب الرمزي، ومعه كل التيارات التجريبية ـ العصرانية التي ظهرت في أثره تباعاً ، إذ يقطع صلته بالواقع ، ويهرب الى عالم الرموز والمجردات ، على زعم أنها القيم الجمالية والروحية الوحيدة التي تليق بالانسان ، يكون قد ترك هذا الانسان تحت رحمة القوانين العفوية لنظام الحياة البورجوازية التي كثيراً ما احتجت عليها هذه التيارات وأعلنت رفضها . ان الاكتفاء بمجرد الرفض الذاتي والمجرد للواقع ، مهما بدا هذا الرفض صارماً وجذرياً ، لا ينتظر منه ما هو جدير بالاهتمام ، نظراً لانه لم يستند الى الوعي بالحياة نفسها ولا الى تلك القوى الاجتماعية الموضوعية التي تعد في الحقيقة المادة الملموسة للرفض والتي تستطيع وحدها في الواقع تحقيق هذا الرفض . لقد ظهر أن الدعوة للانصراف عن الواقع الحقيقي الى العوالم الغيبية الغريبة ، والبحث عن مثل أعلى مجرد لما هو رائع ، والدعوة الى التمرد الفوضوي أو الى النزعة التأملية السلبية ، والى عالم الأحلام المريضة الى غير ذلك ، نلهر أن كل ذلك

هو عين ما كانت تنشده البورجوازية في مرحلة أزمتها الحضارية التي أخذت تتفاقم منذ أواخر القرن التاسع عشر ، هذه البورجوازية لم يكن لديها ما يحملها على الاعتراض على صرف أنظار الفن عن العلل الاجتماعية والتناقضات الحادة التي تقوض أسس حياة المجتمع البورجوازي • سرعان ما اختفت الدهشة التي أثارها ظهور هذه التيارات في المجتمعات البورجوازية لتحل محلها الحماية لهذه التيارات والتشجيع • لقد تحولت الحركة العصرانية في جوهرها الى واحد من عوامل تقوية النظام البورجوازي وتدعيمه ، والى مانعة صواعق من نوعها لمنع الثورة الاجتماعية التي كانت تهدد النظم البورجوازية في طول البلدان الاوربية وعرضها • إن التيارات الانحطاطية decadence ، وهي صفة أطلقت في أوربا على رواد التيارات العصرانية في ميدان الأدب والفن وقبلها هؤلاء دون تحفظ ، هذه التيارات تنضم ، في عدد من الحالات ، الى الادب الذي بشر بالنزعة الامبريالية الاوربية ، هذا الأدب الذي مجد عبادة القوة في فلسفة نيتشه ، والنظام الصناعي الرأسمالي، والنزعة العنصرية والشوفينية • إن مثل هذا التماس يلاحظ عند أديب رمزي مثل ستيفان جيورج (George S. ١٨٦٨ — ١٩٣٣) وأديب تعبيري مثل فيرسهوفن ، وكلاهما من المانيا ، وعند دانيزيو غابرييل (١٨٦٣ — ١٩٣٨ D'annunzio) والمستقبليين من مدرسة مارينيتي في الأدب الايطالي وغيرهم • لقد تطورت بالتدريج عملية افراغ الأدب والفن من محتواهما الانساني •

ومع أن السمة الأخيرة لا يجوز أن تنسب الى أبرز ممثلي التيارات التجريبية العصرانية ، فان سمات الجمال الخاصة بالفن الجديد وخبرته الفنية العملية يمكن اجمالها بما يأتي : فقدان الايمان بالانسان ، وسقوط العقل والاستعاضة عنه بالتفنن الذهني ، والانحراف النفسي ، والنزعة الجمالية المجردة ، واللافكرية ، وفصل الجمال عن الاخلاق ، ورفض أي

محاولة لاعادة صياغة الواقع الحقيقي ، ومعاداة أي نزعة اجتماعية، والهروب الى العالم الذي كونته المخيلة المريضة ، المليء في أغلب الاحيان ، بالتصورات الصوفية ، أو الى عجائب العصور القديمة في التاريخ ، والنزعة التشاؤمية اليائسة ، والتعطش للاختفاء من هذا العالم ، واسباغ الشاعرية على الموت ، وتفشي النزعة الذاتية والحدسية ... الخ

ومهما بالغ البعض بالفوارق الشكلية البحت التي تميز تياراً عصرانياً من آخر ، ومهما بولغ أحياناً بضجيج العداوة بين هذه التيارات ، وحرص كل تيار منها على التفرد والتميز ، فقد وحد بينها جميعاً مبدأ فني واحد — هو عملها جميعاً على إعادة خلق لا الحقيقة ، حتى ولا الحياة نفسها ، وإنما تلك التصورات حولها ، والانطباعات عنها ، والموقف منها ، تلك المسائل التي انطوت عليها شخصية الفنان . إن الفن والأدب العصرانيين هما فن وأدب ذاتيان حتى نخاع العظم . ليس الواقع الحقيقي الموجود خارج ذواتنا هو الذي يشكل القيمة الجمالية الحقيقية لهذا النوع من الفن والأدب ، بل «أنا» الفنان العصراني أو « أنا » الأديب العصراني والفهم الفردي للحياة . « ... ليس هناك وجود آخر باستثنائي أنا » هكذا هتف واحد من الرمزيين . لقد بحث الانطباعيون عن مادة فنهم لا في الواقع نفسه ، بل في انطباعاتهم عنه . أما التعبيريون فقد قصروا مهمة فنهم على التعبير عن العالم الداخلي للفنان ، والشاعر . لقد وضع التعبيريون أنفسهم في مواجهة الانطباعيين غير أن كلا هذين التيارين العصرانيين يقفان على أرضية واحدة من النزعة الذاتية والنزعة الفردية المبالغ فيها . أما المذهب السريالي المعروف بتطلعه للسمو على الواقع فانه يرتبط في حقيقته بأكثر من سبب قربى مع المذهب الرمزي . ان سمة الانسجام والبروز اللذين يميزان الصور الكلاسيكية تختفي في الفن المعاصر لتحل محلها صور مليئة بالضبابية والغموض ، وضياع الحدود والابهام ، والرموز الملغزة . وفي الاعمال

الابداعية للسرياليين والتعبيريين يستمر تطور الميل نحو سقوط الصورة الفنية ، وباتجاه الاستعاضة بالمفاهيم العامة عن تصوير الاشياء والناس تصويراً ملموساً ، والاستعاضة بالنزعة التزيينية المتكلفة عن لوحات العالم المفعمة بالحيوية .

لقد أعلن العصرانيون أن الفن غاية بذاته ، كما نادوا بالحرية المطلقة للفن في عدم خضوعه للسياسة والاخلاق ، وبأولوية الشكل على المضمون بمثابة الأسس التي يرتكز اليها القانون الجمالي للفن « الجديد » .

إن التعقيد المبالغ فيه ، والتفنن المقصود والمتعمد في الشكل الفني والتجارب المصطنعة ، والتأنق الجمالي ، كل ذلك يعد من السمات المميزة لأغلب شعراء المذهب الرمزي ، أما عند المستقبليين فقد بلغت هذه السمات حد البهلوانية المثيرة في ميدان اللغة والشعر . لقد أضاف الأدباء الرمزيون الشيء الكثير من أجل تطوير موسيقى الشعر وايقاعه ، إلا أن الولع بالجانب الصوتي والنغمي للشعر قاد أخيراً الى الفصل فصلاً تاماً بينه وبين الفكر ، أما عند المستقبليين فقد انتهى الى غموض مطلق . لقد كان منطقياً تماماً أن يقود تفشي النزعة الذاتية ، وعملية إفراغ الفن من أي قيمة إنسانية الى سقوط الشكل الفني . لقد عقب أحد نقاد التيارات العصرانية إنه عندما يتكشف في مجتمع ما ميل نحو المذهب الرمزي فان ذلك يشكل مؤشراً صادقاً على أن الحركة الفكرية داخل هذا المجتمع ، ولا سيما فكر تلك الطبقة التي تركت بصماتها على الفن ، عاجزة عن التغلغل الى أعماق مغزى التطور الاجتماعي الذي يجري أمامها .

لقد كشفت مختلف تيارات العصرانية عن طبيعتها بوصفها ظاهرة فعالة في عدائها للتقاليد الأدبية الموروثة . لقد خاضت هذه التيارات كفاحاً ضخماً وواسعاً في جميع ميادين علم الجمال والابداع الفني ضد الواقعية ونفوذها المعنوي . لقد هوجمت ، بفعالية متزايدة ، المبادىء الاساسية للواقعية

بوصفها منهجاً فنياً . هنا يتم طرح مبدأ إعادة خلق مزاج ما واحد من أمزجة أو حالات النفس البشرية وذلك بديلا عن الشمولية الواقعية الخاصة بالكشف عن العالم الداخلي للانسان . كذلك يتم خرق وحدة ما هو نفسي (سايكولوجي) ، وداخلي ، وخارجي ، واجتماعي . إن مبدأ الحتمية الاجتماعية في المذهب الواقعي يقابل هنا بنظرة الى الانسان مجرداً من أي روابط اجتماعية . كما يجري هنا اضفاء طابع التجريد على ما هو نفسي (سايكولوجي) لا سيما عند إعادة خلق الظواهر المرضية والشاذة في النفس البشرية . وعلى الرغم من إدعاء أدباء عصر الانحطاط البورجوازي بأنهم ورثة دوستويفسكي ، إلا أنهم كانوا في الحقيقة معارضين لمنهجه الواقعي . فمهما بالغ دوستويفسكي في غوصه الى أعماق النفس البشرية ، إلا أنه لم يشأ أبداً أن يفصل تصوير هذه الاعماق عن تلك الظروف الحياتية التي كانت وراء ظهور هذه الحالات النفسية والعقلية Psychics على العكس ، ان فصل العالم النفسي البشري عن الظروف الاجتماعية التي أنجبتها من شأنه أن يؤدي الى أن يصبح موضوع التصوير ، في أغلب الأحيان ، مجرد تجربة يتلاعب بها قلم الكاتب . إن « تيار الوعي » الذي يميل عدد من الباحثين الى أن يروا فيه تطويراً لاحقاً لجدل dialectics الروح عند تولستوي ، هذا التيار يقود في الحقيقة الى خرق مبادىء الواقعية ، وذلك بالنظر الى أنه يتم عادة خارج الظروف التأريخية الاجتماعية وينظر اليه بوصفه عملية نفسية (سايكولوجية) بحت .

إن النقد العصراني بمحاربته للمذهب الواقعي ، قد عمل في حقيقة الأمر على الاستعاضة عنه بالمذهب الطبيعي (النتورالي) بكل ما عرف به هذا المذهب من تفسير قدري جبري للعلاقات المتبادلة بين الانسان والبيئة من حوله . لقد ساعد علم الجمال الوضعي Positive aesthetics على تقويض النفوذ المعنوي للمذهب الواقعي . صحيح ان الحركة الأدبية نفسها ، في

أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، قد خلقت انطباعاً بوجود عداء مستحكم بين المذهب الطبيعي والمذهب الرمزي ، ويكفي بهذا الصدد أن تتذكر قول أناتول فرانس عام ١٨٨٩ : « إن أدبنا المعاصر يتقلب بين « النتورالية » الفظة بصورة بهيمية و « التصوفية الباطنية » Mysticism المفرطة exaltation • إننا اما في الوحل أو فوق السحاب ، أما الحالة الوسط فلا وجود لها » • ومع ذلك فقد أخذت تتضح بالتدريج صلة القربى التي تربط « المذهب الطبيعي » بالمذهب الرمزي الذي ظنه أنه نقيضه الفني antipode • ومنذ عام ١٨٩١ يعلن هيوسمان (باريس ١٨٤٨ — ١٩٠٧) صراحة على لسان ديورتال ، بطل رواية « هناك في الحضيض » : « كان لا بد من المحافظة على مصداقية الوثائق ، وعلى دقة التفاصيل . وعلى توتر لغة المذهب الواقعي ورنينها ، ولكن كان ، من الناحية الأخرى . لا بد أيضاً من أن يكون الأديب دارساً للنفس البشرية وليس موضحاً أو مفسراً للمشاعر والاحاسيس المرضية ••• وكان من المفضل لو أنه جرى اقتفاء أثر الطريق الواسع الذي شقه زولا ومهده بعمق ، ولكن كان من الضروري لو أنه تم أيضاً في الجو تخطيط معالم طريق آخر مواز ، وتم بلوغ ما هو غيبي ، باختصار ، لو تم خلق « مذهب طبيعي » روحاني Spiritual » •

ويعم تأثير النزعة العصرانية Modernism ليشمل كذلك مصير المذهب الواقعي • ان عدداً من الكتّاب هجروا تقاليد المذهب الواقعي باتجاه النزعة العصرانية • يتضح ذلك من انتقال هاوبتمان Hauptmann (١٨٦٢—١٩٤٦) في شبابه من مسرحية « النساجون » الواقعية المفعمة بروح التمرد الثوري ، الى « هانيلا » المسرحية — الحكاية شبه الرمزية التي يظهر في نهايتها المسيح والملائكة وهم يواسون الفتاة الفقيرة وهي تلفظ أنفاسها الاخيرة • كذلك ينتقل هاوبتمان من مسرحية « فلوريان غيير » التي

استعاد موضوعها من الحروب الفلاحية في القرن السادس عشر ، الى « الناقوس الغارق » هذه الدراما الخرافية المليئة بالرموز والاستبطان التصوفي • من الناحية الاخرى يلاحظ عملية عكسية تماماً ، ذلك أن ستيفان زفايج ، ومثله الكسي تولستوي الكاتب السوفييتي ، يعبران عن خيبة أملهما بالمذهب العصراني ويتوجهان الى التقاليد الواقعية القديمة • ومع ذلك فان مثل هذا التوجه لم يكن نهائياً وحاسماً : ان المختصين يلمسون في أعمالهما الابداعية الواقعية أكثر من سمة تأثر بالنزعة العصرانية • ان اوغست ستريندبورغ الكاتب السويدي المعروف الذي بدأ حياته الابداعية أديباً واقعياً موهوباً ، ينتقل الى جانب النزعة التجريبية العصرانية مروراً بالمذهب الطبيعي ، وفي وقت لاحق يعود من جديد الى المثل الديمقراطية التي تبناها في شبابه ، ويهاجم نظرية « الفن للفن » التي كانت تبشر بها معظم التيارات العصرانية • عدا ذلك فهناك توماس مان وغيره ممن تنقلوا بين الكتابة بروح المذهب الواقعي والكتابة بروح النزعة العصرانية • ان مثل هذا التأرجح الكبير يعد سمة مميزة للتطور الابداعي لدى عدد كبير من أدباء أوربا أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين •

ثانيا – المذهب الطبيعي Naturalism

يختلط مفهوم الطبيعية Nāturalism في أذهان عدد كبير من الباحثين والنقاد مع مفهوم الواقعية Realism • على أن هناك من يرى في النزعة « الطبيعية » تطويراً للنزعة « الواقعية » وتعبيراً عن الاحساس بأزمة الاخيرة في ظروف تأريخية واجتماعية بالغة التعقيد عرفتها المجتمعات في أوربا الغربية منذ ستينيات القرن التاسع عشر • من الباحثين من يرى أن هناك امكانيـة لتمييز النزعة « الطبيعية » من حيث هي أسلوب فني ، من « الواقعية » من حيث هي موقف فلسـفي • فبينما يرى هـؤلاء ان العـلاقة بين الواقعيـة والروماتيكية قائمة على التضاد ، يرون في النزعة الطبيعية « روماتيكيـة ذات تقاليد جديدة » • فالطبيعة تركز على افتراضات سابقة جديدة تتعلـق بمطابقة الواقع وان كانت افتراضات اعتباطية بدرجات متفاوتة • إن أهـم فارق بين النزعة الطبيعيـة والروماتيكية ينحصر في رأي ارنولد هاوزر في الاتجاه العلمي المتطرف الذي يرتكز عليه الاتجاه الجديد ، وفي تطبيـق مبادىء العلوم الدقيقة على التصوير الفني للواقع • كذلك يرى في سـيطرة الفن القائم على النزعة الطبيعية في النصف الثاني من القرن التاسـع عشـر مظهراً من مظاهر انتصار النظرية العلميـة والفكر التكنولوجـي على روح المثالية والاتجاه الى التمسك بالتقاليد •

ويربط الباحثون تطور النزعة الطبيعية بالتجربة السياسية لجيل انتفاضة عام ١٨٤٨ : أي باخفاق الثورة وقمع انتفاضـة يوليو (تموز) والاسـتيلاء نابليون الثاني على السلطة • يقول ارنولد هاوزر بهذا الصـدد ان أكمـل تعبير عن خيبة أمل الديمقراطيين والشعور العام باليأس ، الذي ولدته هذه الحوادث ، كان هو فلسفة العلوم الطبيعية الموضوعية الواقعية التي تلتـزم الجانب التجريبي بدقة • فبعد اخفاق كل المثل العليا ، وكل الخطط الخيالية

المثالية ، أصبح الاتجاه السائد الآن هو التزام الوقائع ولا شيء غير الوقائع .
إن هذا الأصل السياسي للنزعة الطبيعية هو الذي يعلل بوجه خاص سماتها الاخلاقية المضادة للرومانتيكية : أي رفضها الهروب من الواقع،واشتراطها الدقة المطلقة في وصف الوقائع ، والسعي الى اللاشخصية والابتعاد عن الانفعال بوصفهما ضمانين للموضوعية وللتضامن الاجتماعي ونزوعها الى الايجابية بوصفها الموقف الذي يحرص لا على المعرفة والوصف فحسب، بل على تغيير الواقع ، والنزعة العصرية التي تلتزم الحاضر بوصفه الموضوع المهم الوحيد ، وأخيراً ، اتجاهها الشعبي في الختيار الموضوعات وفي اختيار الجمهور . وهكذا استمدت النزعة الطبيعية كل معايير الاحتمالية Probability لديها تقريباً من النزعة التجريبية في العلوم الطبيعية . فهي تبني مفهوم الحقيقة النفسية لديها على مبدأ السببية ، والتطور الصحيح لعقدة القصة على استبعاد المصادفات والمعجزات ، وتبني وصفها للبيئة على الفكرة القائلة إن لكل ظاهرة طبيعية مكانها في سلسلة لا نهائية من الشروط ، والدوافع ، كما تبني استخدامها للتفاصيل المميزة على منهج الملاحظة العلمية التي لا يحدث فيها أي تجاهل لأي ظرف من الظروف مهما كانت ضآلة قيمته .

ان فلوبير ، على الرغم من ازدرائه للنزعة الطبيعية لرواية « مدام بوفاري » و « التربية الوجدانية » ، فقد رأى فيه عدد من النقاد والباحثين أول كاتب حقيقي ينتمي الى النزعة الطبيعية . إن سانت بيف كان يشير الى تحول الأدب الفرنسي نحو النزعة الطبيعية عندما كتب في نقده لـ « مدام بوفاري » : « إن فلوبير يتحكم في قلمه كما يتحكم غيره في مبضع الجراحة » ، كذلك وهو يصف الاسلوب الجديد بأنه انتصار للمشرح والفسيولوجي في الفن . ويؤكد ارنولد هاوزر أن زولا استمد كل نظريته في النزعة الطبيعية من أعمال فلوبير ، ورأى أن مؤلف « مدام بوفاري » و « التربية الوجدانية » هو خالق الرواية الحديثة . ويستطرد هاوزر قائلا: أننا لو قارنا طريقة فلوبير بالمبالغات والتأثيرات العنيفة عند بلزاك ، لأدركنا

أن طريقة فلوبير تعني العزوف التام عن العقـدة الميلودرامية القائمـة على المغامرة ، بل عن العقدة التي تقتصر على الاثارة فحسب ، كما تعني الشغف بوصف رتابة الحياة اليومية وسطحيتها وافتقارها الى التنوع ، وتجنب كل تطرف في رسم الشخصيات ، ورفض تأكيد أي عنصر خيّر أو شرير في هذه الشخصيات ، تأكيداً خاصاً ، والتخلي عن كل القضايا ، والدعاية ، والدروس الأخلاقية ، أي باختصار ، عن كل تدخل مباشر في سير الحوادث وكل تفسير مباشر للوقائع .

لقد بحث الأدباء الاوربيون ، لا سيما الفرنسيون منهم ، منذ ستينيات القرن التاسع عشر ولغاية عقد الثمانينيات ، عن علل العلاقات السببية لعـالم الواقـع ، ولمصائر الانسـان لا في القوانين الاجتماعيـة بل في قـوانين البيولوجيا ، علماً أنهم لم يتخلوا في أعمالهم الابداعية عن تصوير الحيـاة المعاصرة ، ولا عن سعيهم لتصويرها بأقصى درجة من الدقة والصدق . لقد عكست النزعة الطبيعية Naturalism في الأدب والفن ، هذه الملامـح بصيغ وأشكال نوعية خاصة بالمنهج الفني لاعادة صياغة الواقع .

لقد خضعت النزعة الفسيولوجية عند الطبيعيين ، بدرجة كبيرة ، لتأثير الفلسفة الوضعية « لأوغست كونت » ولنظرية « الطب التجريبي » لكلـود برنار (لا سيما مؤلفه « المدخل الى دراسة الطب التجريبي » الذي صـدر عام ١٨٦٥) في الأدب . ان النظرية الوضعية في المعرفة جعلت الظواهـر الاجتماعية والظواهر الفسيولوجيـة في مستوى واحـد ورأت في العـلم التجريبي بلسماً ناجعاً لا في ميدان العلوم الصـرفة والتقنية فحسب ، بل بالنسبة للمسائل الاجتماعية أيضاً . لقد كان لنظرية هيبوليت تين ، التـي تذهب الى أن الانسان وفنه يعدان ثمرة لثلاثة عوامل ، هي : العرق(الوراثة)، والبيئة ، والمرحلة ، كان لها تأثير سلبي على التجربة الابداعية في كل مـن الاخوين غونكور وأميل زولا ، ولا سيما في أتباعهم من بين الأدباءالطبيعيين

الذين فقدوا صلتهم بالفهم البلزاكي لدور العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تحدد مصير البطل ، وتلون شخصيته •

ان تحليل العملية الأدبية في فرنسا ، على سبيل المثال ، خلال المدة من ستينيات ولغاية ثمانينيات القرن التاسع عشر ، يكشف أن رجحان كفةالنزعة الواقعية أو النزعة الطبيعية في إبداع المؤلف إنما يتوقف على عقيدة هذا المؤلف وعلى منطلقاته الجمالية aesthetical ، وعلى موقعه داخل الصراع الاجتماعي لعصره • ومع ذلك ففي كل حالة من الحالات ، وفي كل عمل أدبي ملموس تتشابك المبادىء الواقعية والمبادىء الطبيعية بطريقة فريدة من نوعها وتتزاحم أحياناً تزاحماً شديداً • إن جوهر مفهوم « النزعة الطبيعية » ، ومضمونه التأريخي الاجتماعي ، لا يمكن تحديده بالاعتماد على المنطلقات النظرية لكتّاب هذه النزعة بصورة استثنائية ، وذلك لأن النظرية الطبيعية تتسم بطابعها المتناقض جداً (خذ ، على سبيل المثال ، المقالات التي كتبها أميل زولا في سنوات متعددة ، أو المقدمات المنهجية الأخرى للأخوين غونكور خلال عقد الستينيات وتصريحات أدموند دي غونكور خلال عقد السبعينيات) • إن نظرية زولا التي تحظى بأجلى عرض لها في « روايته التجريبية » (١٨٨٠) لا تلم طبعاً بكل الاعمال الفنية الشديدة التنوع التي كانت قد كتبت خلال المدة من ستينيات القرن التاسع عشر ولغاية عقد الثمانينيات من القرن نفسه ، والتي تتسم بالنزعة الطبيعية بهذه الدرجة أو تلك •

إن دراسة الجانب النظري والعملي التطبيقي معاً للكتّاب الذين أعلنوا أنفسهم أنصاراً للاتجاه الطبيعي ، إن مثل هذه الدراسة وحدها هي القادرة على تشخيص مبادىء وأسس الرؤية الفنية للعالم ومجموعة المبادىء الاسلوبية الخاصة بالنزعة الطبيعية بوصفها منهجاً إبداعياً •

لا بد من الاقرار بأن الرواية عند الكتّاب الطبيعيين أخذت تفقد تدريجياً

مضمونها الاساسي المتمثل في تصوير الصراعات الاجتماعية . إن الموضوع الاجتماعي يزاح منها ليحل محله وصف الحياة اليومية . أما مصير الانسان داخل المجتمع ، الذي يعد واحداً من أهم القضايا التي تحظى باهتمام الواقعية الانتقادية Critical realism ، هذا المصير يجري فهمه من جانب الكتّاب الطبيعيين ، لا من خلال منظور اجتماعي ، بل من خلال منظور فسيولوجي الامر الذي جعل من المتعذر تجنب إضعاف النبرة الانسانية في العمل الأدبي. إن الانسان من وجهة نظر الطبيعيين هو ـ قبل كل شيء ـ كائن بيولوجي يؤخذ بمعزل عن الوحدة الاجتماعية التي ينتمي اليها . هنا يكمن الاختلاف الاساسي والمبدئي بين النزعة الطبيعية Naturalism والنزعة الواقعية Realism .

إن مطالبة النظرية الطبيعية بالنهج العلمي كانت قد نفذت من جانب الكتّاب الطبيعيين تنفيذاً ساذجاً الى أبعد حد ، ذلك أنهم لم يتمكنوا من فهم العملية العلمية فهماً علمياً حقاً ، وكل ما فعلوه أنهم نقلوا قوانين البيولوجيا الى ميدان حياة المجتمع . إن الطبيعيين إذ يقتفون في تصويرهم للنفس البشرية أثر المفهوم المادي الفظ المعروف ، والمنسوب الى تين والقائل: «إن الفضائل والرذائل هي منتوجات مثلها مثل حامض الكبريتيك والسكر»، انهم إذ يفعلون ذلك إنما يعمدون في الحقيقة الى نفي الشرط الاجتماعي للشخصيات Characters البشرية وللاخلاق الاجتماعية ، واختزلوا هذه وتلك الى مجرد عمليات فسيولوجية . لقد تجلت هذه الظواهر بأسوأ صورها في أعمال الكتّاب الطبيعيين المقلدين .

إن النزعة الفيسيولوجية ضيقت الى حد بعيد من مدارك الكتّاب الطبيعيين في ميدان تحليل النفس البشرية ، وقادتهم الى الاعتراف بهيمنة الوراثة التي توهموا أنها تجعل من الانسان ألعوبة بيد الغرائز الغامضة المعطلة للعقل . لقد أثرت مثل هذه النزعة العلمية الموهومة تأثيراً سلبياً في

عدد من روايات زولا ، وفي أعمال الاخوين غونكور في نهاية الستينيات ، وفي الاعمال التي كتبها أدموند غونكور في وقت لاحق • من هذه الزاوية بالذات يمكن تفسير النزعة القدرية Fatalism والانغمار في الشهوات الحسية Erotic في الأدب الطبيعي • وفي هذه النقطة بالذات تقترب النزعة الطبيعية بقوة من الانحطاطية decadence •

ان الدعوة الى « تصوير الواقع تصويراً صادقاً » تعد ، بذاتها ، دعوة تخص النزعة الواقعية ، أما في لغة أصحاب النزعة الطبيعية فتعني الدعوة الى موضوعية سلبية وحيادية تجاه الواقع ، والى لا أبالية اجتماعية • إن مثل هذه النزعة التي تكشف عن إذعان للحادثة ناجم عن عدم القدرة لا على رؤية الحياة في عملية صيرورتها وتطورها ، ولا على فهم تناسب القوى داخل المجتمع ، ولا على تحديد التصادمات الاساسية والقوانين الاساسية للمجتمع • إن الاعتراض ضد « نزعة الالتزام » كان يعني عند عدد من الكتّاب الطبيعيين الاستسلام أمام الواقع •

لقد انصرف كتّاب النزعة الطبيعية الفرنسيون الذين دعوا الى تصوير الحياة من جميع جوانبها ، الى تصوير الفقر ، وآثام الاوساط الدنيا من المجتمع • ومع ذلك فقد فشل هؤلاء الكتّاب في تصوير أو التقاط الملامح الحقيقية للانسان المنتمي الى الاوساط الشعبية الذي صوروه بالدرجة الأولى من جانبه الفيسيولوجي والحياتي اليومي الفظ •

ومن خلال اخلاص النزعة الطبيعية للحادثة عملت على تقديسها وهي تنقل نقلاً آلياً الى العمل الفني مختلف أنواع الملاحظات العابرة والعفوية • وبقدر تحول نظرية النزعة الطبيعية الى قانون جامد كان الكتّاب الطبيعيون يفقدون بالتدريج مبدأ إضفاء السمات النموذجية على الشخصيات الأدبية وعلى الظروف من حولها • لقد عمد هؤلاء الكتّاب الى تقديم النادر والفريد

من نوعه بدلاً من النموذجي الدال على ما هو مميز وكلي (Typical) الى تقديم ما هو يومي وشائع في الحياة اليومية بدلاً من التناقضات الاجتماعية الرئيسية • إن الكتاب الطبيعيين عاجزون عن أن يختاروا من الحياة تلك المادة الصالحة للتوصل الى استنتاجات فنية • إن تفاهة الملاحظة تنسجم عندهم مع سعيهم الى أن يعطوا الاولية في تصويرهم للتفاصيل الجزئية ، للاشياء وليس للانسان •

إن النزعة الفيسيولوجية لدى الكتاب الطبيعيين كانت وراء اعطاء الدور الاستثنائي والبارز في أعمالهم الأدبية لكل ما هو مرضي وشاذ • لقد تحول مصير الشخصية في أعمال الكتاب الطبيعيين ، بالدرجة الاولى ،الى تاريخ انهيار للشخصية ، الى تاريخ مرض • إن تاريخ البطل في عمل أدبي من النزعة الطبيعية هو بمثابة تأريخ تفكك للشخصية السقيمة التي تخضع باستسلام للوسط من حولها • إن النزعة التأملية ، واللامبالاة تجاه القضايا الاجتماعية ، وعدم الاكتراث بالخير وبالشر على حد سواء كل ذلك يقرب أبطال الروايات ذات النزعة الطبيعية من شخصيات الاعمال الادبية ذات الطابع الانحطاطي في نهاية القرن الماضي •

لقد مر الاتجاه الطبيعي في فرنسا بعدد من المراحل • ففي المرحلة الاولى (التي تنتمي الى عقدي الخمسينيات والستينيات) أخذت تتضح بالتدريج ملامح النزعة الطبيعية ، وتغلغل النزعة البيولوجية الى منهج الواقعية الانتقادية جنباً الى جنب مع السعي لتصوير التاريخ الاجتماعي للعصر ، وذلك في أعمال شانفليري الابداعية والتنظيرية وفي أعمال الاخوين غونكور وزولا الابداعية وأقوالهم •

إن توضيح الاسس الخاصة بالنزعة الطبيعية وظهور الحركة الطبيعية على نطاق واسع في الأدب ، كل ذلك لم يحصل في فرنسا قبل منتصف عقد السبعينيات من القرن التاسع عشر • إن هزيمة الجيوش الفرنسية أمام المانيا

في مطلع عقد السبعينيات وانعكاس ذلك على مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والفكرية في فرنسا وسقوط كومونة باريس ، كل ذلك انعكس من نواح متعددة على تطور النزعة الطبيعية وعمق من ملامحها السلبية والانحلالية ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الاخرى فقد ساعد ذلك على أن يوقظ في نفوس عدد من ممثلي هذه النزعة إحساساً قوياً بعدم الرضى عن الواقع من حولهم .

في هذه المرحلة خاض الاتجاه الطبيعي كفاحاً عنيفاً ضد الاتجاه الرومانتيكي المقلد Epigonus ، وضد الأدب المدافع صراحة عن البورجوازية ، وضد أنصار « الفن للفن » .

وفي أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات تدخل النزعة الطبيعية المرحلة الثالثة من تطورها . في هذه المرحلة ترتبط هذه النزعة بالدرجة الأولى بالنشاط الابداعي لجيل أدبي جديد تربى في الجو الاجتماعي البالغ التعقيد الذي خيم على فرنسا خلال عقد السبعينيات . لقد عرف هذا الجيل الفتي من الأدباء بخيبة أمله بالنظام الجمهوري ، كذلك عرف باستيائه من الواقع ، هذا الاستياء الذي امتزج بمشاعر القنوط واليأس . لقد اتسم نقد أدب هؤلاء الشباب للمجتمع بالسطحية واستحال الى كشف عن الخواء الروحي للانسان ، وعن عيوبه الفيسيولوجية . إن الشخصية الاجتماعية ، إن الانسان لم يعد في نظر هؤلاء الأدباء ذلك المكافح الاجتماعي ، بل مجرد إنسان ضيق الأفق لا يهتم إلا بالماديات ، غارق وسط تفاهات الحياة وتفاصيلها اليومية . كذلك عمد هؤلاء الأدباء الى فضح غرائزه العمياء والغامضة التي نسبوا اليها دوراً محدداً في توجيه سلوكه وتصرفاته .

ن هذا الفريق من الأدباء الشباب الذين بدأت أعمالهم الأدبية في الظهور منذ أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات هم الذين كونوا ما يسمى بالمدرسة الطبيعية . والى هذا الفريق انتمت جماعة من الكتّاب ممن يعدون تلامذة

مباشرين لأميل زولا ، عرفوا بجماعة « مدان » (نسبة الى إحدى ضواحي باريس المعروفة بهذا الاسم ، وفيها بيت زولا الذي كان هؤلاء يجتمعون فيه مع معلمهم) • لقد طور هؤلاء في أعمالهم الابداعية الجوانب الطبيعية في أسلوب كل من الاخوين غونكور وأميل زولا ، وذلك بأن بالغوا كثيراً بهذه الجوانب وبسطوها وشوهوها • لقد عمدت المدرسة الطبيعية الى تعميق الجوانب الخاطئة في نظرية زولا الى أقصى حد بحيث انتهى ممثلوها الى رفض النزعة الواقعية رفضاً تاماً ، والى أن تسود في أعمالهم النزعة البيولوجية • وفي عقد الثمانينيات بالذات كشفت النزعة الطبيعية عن جوهرها الحقيقي بوصفها طريقة فنية مضادة للواقعية في تصوير الواقع • وفي هذه الاعوام قادت النزعة الطبيعية كتّابها الى مأزق فكري وإبداعي • إن انهيار ثقة الكتّاب الطبيعيين بقوة العلم دفع بالعديد منهم الى أن ينحازوا علناً الى جانب التيار الانحطاطي decadence • ومع حلول عصر الاستعمار تقطع النزعة الطبيعية آخر صلة لها بالنزعة الواقعية الانتقادية ، فلا تعود بحاجة الى أن تتخذ منها قناعاً تتخفى خلفه • فبالنسبة الى ادموند غونكور نجده يتخلى عن الموضوعات ذات الصلة بحياة الشعب البسيط محاولاً في الوقت نفسه أن يستخدم الفن لاسباغ الطابع الجمالي على الواقع ، وأن يلجأ الى الرواية النفسية التي يستمد موضوعاتها من حياة « المجتمع الراقي » • وفي هذا الوقت تلتصق النزعة الطبيعية أكثر فأكثر بالاتجاه الانحطاطي في الفن ، ويزداد تنازلها عن الادعاءات ذات الطابع العلمي ، ويزداد تلذذها بكل ما هو دنيء وقذر في الطبيعة البشرية التي توهموا أنها مجبولة على الاثم • إن الجبرية Fatalism الفسلجية تقترب ، عند الكتّاب الطبيعيين المتأخرين ، من النزعة الشهوانية الحسية Eroticism التي تطالعنا في روايات بيير لويس ذات الطابع الانحطاطي •

إن أوضح مثال على إنحلال الرواية ذات النزعة الطبيعية واقتراب هذه الرواية من التيار الانحطاطي ، نجده في تطور الخط الابداعي عند

هويسمانس Huysmans (١٨٤٨—١٩٠٧) الذي لجأ الى الدين والتصوف بعد أن أدان النزعة الطبيعية بـ « الفظاظة » وضيق الأفق • ومع ذلك فقد اعتقد هويسمانس أن من الممكن أن يحافظ على عدد من الاساليب الأدبية ذات النزعة الطبيعية في أعماله : لقد نادى بـ « نزعة طبيعية روحانية » من نوعها بامكانها أن تجمع بين « مصداقية الوثائقية » و « صحة التفاصيل » من ناحية وبين التبشير بالمذهب الكاثوليكي والانقطاع عن الحياة الواقعية من الناحية الاخرى • وهنا بالذات يفتضح أمر النزعة الواقعية الموهومة لمجموعة المصطلحات ذات النزعة الطبيعية ، كما ينكشف أمر صلة القربى الفكرية التي تجمع بين النزعة الطبيعية والتيار الانحطاطي في الفن — هذين التيارين اللذين أفرزتهما الازمة الحضارية الاوربية التي ازدادت عمقاً منذ أواخر القرن التاسع عشر •

ومع مرور الزمن لجأ قسم من الكتّاب الذين ارتبطوا خلال عقد الثمانينيات بالحركة الطبيعية (منهم : روني ، وديكاف ، وماركريت ، وميربو) الى قطع صلتهم ، لأسباب متباينة ، بالمدرسة ذات النزعة الطبيعية وذلك على الرغم من محافظتهم حتى بعد هذه القطيعة على عدد من السمات التي أنجزها علم الجمال الخاص بالنزعة الطبيعية ورؤيتها للعالم • وفي الاعمال الابداعية لجماعة « مدان » الذين يشكلون النواة الاساسية للمدرسة ذات النزعة الطبيعية والذين اتبعوا أهدافها نجد كيف أن النزعة الطبيعية ، بوصفها تياراً أدبياً ، تصب في نهاية القرن التاسع عشر في المجرى العام لأدب التيار الانحطاطي •

ثالثاً : من الطبيعية الى الانطباعية Impressionism

يشكو معظم الباحثين من الصعوبة التي تواجههم وهم يحاولون التمييز بين التيارات الأدبية والفنية التي تداخلت مع بعضها وتعاقبت بسرعة مذهلة، ربما جاءت متفقة مع الايقاع السريع هو الآخر للتغيرات التي عرفتها الحياة الاقتصادية والاجتماعية في أوربا • لقد خلفت هزيمة فرنسا أمام المانيا، وسقوط « كومونة » باريس واستئصال مؤيديها ، كل ذلك خلف شعوراً بالعجز التام داخل طبقة المثقفين • أما على المستوى الاقتصادي فقد واصلت الرأسمالية تطورها المطرد على المستوى الصناعي ، ودخلت الحياة الاقتصادية مرحلة الرأسمالية الكبيرة وتحولت من « تعامل حر بين القوى » الى نظام ترشيدي منسق بدقة ، والى شبكة من مناطق النفوذ ، والمناطق الجمركية ، ومجالات الاحتكار والكارتلات والترستات والاتحادات • وإذا كان ذلك يبرر للباحث أن يعده علامة من علامات الشيخوخة داخل الحياة الاقتصادية، فبامكان هذا الباحث أن يتعرف على مظاهر عدم الاستقرار « ونذر الانحلال في جميع أرجاء مجتمع الطبقة الوسطى » على حد تعبير ارنولد هاوزر ، ويستنتج هذا الباحث أن الشعور العام بالأزمة أدى الى إحياء الاتجاهات المثالية والصوفية ، وترتبت عليه موجة قوية من الايمان ، كانت بمثابة رد فعل على روح التشاؤم السائد • ويؤكد أيضاً أن النزعة الانطباعية فقدت خلال هذا التطور ، لأول مرة ، صلتها بالنزعة الطبيعية وتحولت ، وخاصة في ميدان الأدب ، الى شكل جديد من أشكال الرومانتيكية •

ويحذّر ارنولد هاوزر من الانخداع بالتطورات التقنية الهائلة التي حدثت بحيث تصرف نظر المراقب عن الاحساس بالازمة الذي كان سائداً في الجو • بل إنه يدعو الى أن ينظر الى الازمة ذاتها على أنها حافز لانجازات تقنية وتحسينات في أساليب الانتاج ، ويرى أن أقرب هذه المظاهر الى الطابع

المرضي المعتل ، هو السرعة المخيفة للتطور ، والطريقة التي تدفع بها عجلته قدماً ، لا سيما إذا قورنت هذه السرعة بمعدل التقدم في العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة . إن التطور السريع للتكنولوجيا لم يؤد فقط الى زيادة سرعة تغير الامزجة ، بل أدى أيضاً الى تغير مجال الاهتمام فيما يتعلق بمعايير الذوق الجمالي ، وأدى أيضاً الى شغف جنوني عقيم وعديم المعنى بالتجديد ، وسعي مستمر الى الجديد لمجرد كونه جديداً . إن حلول سلع جديدة باستمرار وبمعدل متزايد محل السلع القديمة المستخدمة يومياً ، أدى الى تضاؤل الاحساس بالتعلق بالممتلكات المادية ، ثم بالذهنية بدورها بعد وقت قصير ، وبقدر ما يتعلق الامر بالفن والفكر فقد أدى كل ذلك الى تعديل سرعة إعادة النظر في القيم الفلسفية والفنية ، بحيث تساير الأذواق المتغيرة . ويرى هاوزر أن التكنولوجيا الحديثة أدت الى قيام اتجاه دينامي لم يسبق له نظير في موقف الانسان من الحياة بأسره ، وكان هذا الأحساس الجديد بالسرعة والتغير هو المعنى الرئيسي الذي عبرت عنه الانطباعية . والانطباعية أسلوب مدني ، لأنها تصف حياة المدينة بما فيها من تغير ، وايقاع عصبي ، ومن انطباعات مفاجئة حادة ، ولكنها دائماً عابرة زائلة ، وهي ، لهذا السبب بعينه ، تنطوي على توسع هائل في الادراك الحسي ، وحدة جديدة زائدة في القدرة على الاحساس ، وحساسية جديدة ، وهي تعد ، على حد تعبير هاوزر ، مع مجوته والروماتيكية واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ الفن الغربي . ذلك انه في المسار الجدلي (الديالكتيكي) الذي يمثله تاريخ التصور والذي يتناوب فيه السكوني والحركي ، والتصميم واللون ، والتنظيم المجرد والحياة العضوية ، تمثل الانطباعية قمة التطور الذي اعترف فيه بالعناصر الدينامية والعضوية في التجربة ، والذي أدى الى القضاء نهائياً على نظرة العصور الوسطى السكونية الى العالم . فمن الممكن ، في رأي هاوزر ، تتبع خط متصل من الفن القوطي الى الانطباعية ، مشابه للخط

المؤدي من اقتصاد العصور الوسطى المتأخرة الى الرأسمالية الكبيرة . إنه الانسان الحديث هو نتاج هذا التطور المزدوج والمطرد .

وهكذا جاءت الانطباعية لتعبر عن الاحساس بسيادة اللحظة على الدوام والاتصال ، ولتعبر عن الشعور بان كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر أبداً ، وموجة يجرفها تيار الزمن ، ولتؤكد أن الحقيقة ليست وجوداً بل صيرورة ، وليست حالة ثابتة بل عملية ومسار . ان كل لوحة انطباعية تعد ، في نظر ارنولد هاوزر ، تسجيلاً للحظة في الحركة الدائمة للوجود ، وعرضاً لتوازن مهدد ، غير مستقر ، لتفاعل القوى المتصارعة . والرؤية الانطباعية تحول الى عملية نمو وانحلال . فكل ما هو ثابت متماسك ينحل الى تحولات ، ويتخذ طابعاً متجزئاً غير مكتمل ، وبفضلها يكتمل التعبير عن عملية الرؤية الذاتية ، بدلاً من مادة الرؤية الموضوعية . إن تصوير الضوء ، والهواء ، والجو ، وتحليل السطح المتساوي اللون الى بقع وخطوط لونية ، وتفكيك اللون الوضعي الى قيم ، والنقط المرتعشة المرتغدة ، وضربات الريشة السريعة ، غير المحكمة ، المفاجئة ، وكل التكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن ، والادراك العابر الذي يبدو غير عابىء بالموضوع ، وعدم الاكتراث الملحوظ في الاداء — كل هذا إنما يعبر آخر الأمر عن الشعور بواقع مثير ، وديناميي ، دائم التغير .

إن معنى أولوية اللحظة ، والتغير ، والمصادفة ، من وجهة نظر علم الجمال ، هو سيطرة الحالة العابرة على السمات الدائمة للحياة ، أي انتشار علاقة بالاشياء تتسم بالتغير ، وبأنها لا تلزم الانسان بشيء ثابت . على أن ارجاع التمثيل الفني ، على هذا النحو ، الى الحالة النفسية التي تسود في اللحظة المعينة ، هو في الوقت ذاته تعبير عن نظرة سلبية أساساً الى الحياة ، وعن اكتفاء بدور المشاهد ، والذات المتلقية المتأملة ، واتخاذ وجهة نظر الانعزال والانتظار وعدم الالتزام ، أي باختصار ، الاكتفاء باتخاذ وجهة النظر الجمالية الخالصة وحدها .

إن الانطباعية ، من الناحية الاسلوبية ، ظاهرة شديدة التعقيد ، فهي في نواح معينة تمثل مجرد تطور منطقي للنزعة الطبيعية . ذلك لأننا لو فسرنا النزعة الطبيعية بأنها تعني الانتقال من العام الى الخاص ، ومن النمطي الى الفردي ، من الفكر المجرد الى التجربة العينية ، المتجددة زمانياً ومكانياً ، فعندئذ يكون تصوير الانطباعية للواقع ، بما فيه من تأكيد لما هو لحظي فريد ، انجازاً مهماً من انجازات النزعة الطبيعية . والواقع أن تمثيل الانطباعية للواقع أقرب الى التجربة الحسية من تمثيل النزعة الطبيعية بمعناها الضيق له ، وهي تستعيض عن المعرفة النظرية بموضوع التجربة البصرية المباشرة على نحو أكمل من أي فن سابق . ولكن الانطباعية — إذ تعزل العناصر البصرية في التجربة من العناصر التصورية الذهنية ، وتؤكد استقلال ما هو بصري — تفترق عن كل فن كان يمارس حتى ذلك الحين ، وبالتالي تفترق عن النزعة الطبيعية بدورها . فمنهجها فريد من حيث انها تنشد التجانس البصري الخالص ، على حين أن كل فن سابق على الانطباعية يبني تمثيلاته على نظرة الى العالم تبدو متجانسة بالفعل ، ولكنها في واقع الأمر مركبة على نحو متغاير ، ومؤلفة من عناصر تصويرية وحسية معاً . فكل فن سابق هو نتيجة تركيب ، على حين أن الانطباعية نتيجة تحليل . والواقع ان الانطباعية أقل ايهامية من النزعة الطبيعية . فهي تقدم عناصر الموضوع بدلاً من الايهام ، وتعطينا اللبنات التي تتألف منها التجربة ، بدلاً من أن تقدم الينا صورة الكل .

وإذا كانت النزعة الطبيعية تمثل ، بالقياس الى الفن السابق عليها ، زيادة في عناصر التأليف ، أي بعبارة أخرى توسعاً في المضمون وإثراء للوسائل التكنيكية ، فان المنهج الانطباعي ينطوي على سلسلة من عمليات الاختزال . وتبدأ سلسلة عمليات الاختزال التي تقوم بها بقصر عناصر التمثيل على ما هو بصري بحت ، وحذف كل ما له طبيعة غير بصرية ، أو ما لا يمكن ترجمته

من خلال العناصر البصرية • ومن الاختزالات الأخرى التي يقوم بها الادراك الانطباعي في الصورة المعتادة للواقع ، عرضه للألوان ، لا من حيث هي صفات عينية مرتبطة بموضوع محدد ، بل من حيث هي ظواهر مجردة ، لا جسمية ، ولا مادية — كما لو كانت ألواناً في ذاتها • لقد كانت الانطباعية ، على حد تعبير هاوزر ، « أسلوباً للارستقراطيين » ، متأنقاً ، مدققاً ، عصبياً ، حساساً ، حسياً ابيقورياً ، شغوفاً بالموضوعات النادرة الرائعة ، مرتكزاً على تجارب شخصية بالمعنى الدقيق ، هي تجارب العزلة والوحدة ، ومشاعر الحواس والاعصاب المفرطة في رهافتها •

وفي تاريخ الأدب تكون الحركة الانطباعية أعقد بكثير مما هي عليه في فن التصوير • فبدايتها مرتبطة بالنزعة الطبيعية ومتداخلة معها ، كما أن تطورها يجعلها ترتبط ـ من الطرف الآخر بالرمزية وتمتزج بها • ويتفق ارنولد هاوزر مع غيره من الباحثين على أن أزمة النزعة الطبيعية لم تتضح إلا مع مطلع الثمانينيات ، كما مر معنا سابقاً ، فقد كان معظم أعداء الجمهورية هم في الوقت ذاته من أعداء العقلانية والمادية والنزعة الطبيعية ، وكانوا يهاجمون التقدم العلمي ، ويتوقعون أن يؤدي البعث الديني الى إحياء عقلي أيضاً • وكان حديثهم ينصب على « افلاس العلم » و « نهاية النزعة الطبيعية » و « اصطباغ الثقافة بصبغة آلية لا روح فيها » ، ولكنهم كانوا يصبون جام غضبهم على الهزال العقلي للعصر ، كانوا ، على حد تعبير هاوزر ، يقصدون دائماً الثورة والجمهورية والتقدمية • في هذه الحقبة اتهمت النزعة الطبيعية من قبل أعدائها بأنها تفتقر الى الرقة ، والتهذيب ، وانها فن إباحي ، وتعبير عن فلسفة مادية متحجرة ، وأداة في يد الدعاية الديمقراطية الفجة ، ومجموعة من التفاهات السوقية التي تبعث على السأم ، وعرض للواقع يقتصر في تصويره للمجتمع على الحيوان المفترس المتوحش الهمجي في الانسان ، وعلى مظاهر الانحلال وتفكيك الروابط البشرية ، وتقويض أركان الأسرة والأمة

والعقيدة ، أي بالاختصار إنها هدامة غير طبيعية ، معادية للحياة . لقد أخذ الناس يهذون حول أسرار الوجود وأعماق النفس البشرية ، ويصفون المعقول بأنه سطحي ، ويسعون الى استطلاع آفاق المجهول ، وما تستحيل معرفته ، والتخمين بهما . وأخذوا يجهرون بايمانهم بـ « المثل العليا الزاهدة » التي تعزف عن العالم . لقد بلغت النزعة الجمالية قمة تطورها في عصر الانطباعية . فأصبحت معاييرها المميزة ، وهي الموقف السلبي التأملي الخالص من الحياة ، والطابع العرضي غير الملتزم للتجربة ، ونزعة اللذة الحسية ـ أصبحت هذه هي المعايير التي يحكم بها الآن على الفن عامة . فالفعل الفني أصبح يعد غاية في ذاته ، ولعبة مكتفية بنفسها ، لا يؤدي أي غرض دخيل خارج عن المجال الجمالي إلا الى تشويه سحرها ، وأصبح ينظر اليه على أنه أبدع هبة تستطيع الحياة أن تمنحه إياها ، ويتعين على المرء لكي يستمتع بها أن يعد نفسه لها إعداداً مخلصاً . بل لقد أصبح الفن ، في استقلاله وعدم اهتمامه بكل ما يقع خارج مجاله ، نموذجاً للحياة ذاتها ، أي لحياة الفنان الهاوي ، الذي بدأ الآن يحل محل أبطال الماضي الروحيين في تقدير الشعراء والكتاب ، ويعد هو المثل الأعلى لحقبة « نهاية القرن » . وأخص ما يميز هذا الهاوي هو سعيه الى « تحويل حياته الى عمل فني » ، أي الى شيء نفيس لا فائدة منه ، شيء ينساب بتدفق وامتلاء ، ويقدم قرباناً لجمال الانغام والخطوط وشكلها الخالص وانسجامها . فالثقافة الجمالية تعني طريقة في الحياة تتميز بانعدام الفائدة والجدوى ، أي انها تجسد للاستسلام والسلبية الروماتيكيين . ولكنها تتجاوز الرومانتيكية لأنها لا تكتفي بالتخلي عن الحياة من أجل الفن ، بل تبحث عن تبرير للحياة في الفن ذاته . فهي تنظر الى عالم الفن على أنه التعويض الوحيد عن صدمات الحياة ، وعلى أنه أصدق تحقيق واكتمال لوجود هو في ذاته ناقص غامض المعالم . ولكن هذا لا يعني فقط أن الحياة تبدو أجمل وأعظم توافقاً عندما تكتسي برداء الفن ، بل يعني أيضاً ، كما

اعتقد بروست ، آخر العظماء القائلين بالانطباعية وبمذهب اللذة الجمالـي؛ حسب تأكيد هاوزر ، أن الحيـاة لا تنمو فتصبح حقيقة ذات دلالـة إلا في الذاكرة والرؤية والتجربة الجمالية . فتجاربنا التي نحياها تبلغ أقصى درجات العمق ، لا عندما نواجه الناس والاشياء في الواقع — إذ أن « زمان » هـذه التجارب وحاضرها « مفقود » دائماً — بل عندما « نستعيد الزمان » .وحين لا نعود نشترك في تمثيل حياتنا ، بل نقف منها موقف المشاهدين ، وحين نخلق أعمالاً فنية أو نستمتع بها ، أي ، بعبارة أخرى ، عندما نتذكر .فهنا ، في رأي بروست ، يصبح الفن مسيطراً على ما أنكره عليه افلاطون : على المثـل — أي التذكر الحق للصور الاساسية للوجود .

ويربط الباحثون الاسس النظرية للنزعة الجمالية الحديثة ، من حيث هي فلسفة الموقف التأملي السلبي الخالص من الحياة ، بفلسفة شوبنهاور ، الذي عرّف الفن بانه الخلاص من الارادة ، والمسكّن الذي يخرس الشـهوات والرغبات . إن فلسفة النزعة الجمالية aestheticism تحكم على الحيـاة بأسرها وتقدرها من وجهة نظر هذا الفن المتحرر من الارادة والرغبة .ومثلها الأعلى هو جمهور يتألف كله من فنانين بالفعل أو بالقوة ، ومن طبائـع فنية لا يكون الواقع في نظرها إلا مجرد أساس ترتكز عليه التجربة الجماليـة ، وهي تنظر الى العالم المتحضر على أنه مرسم فنان عظيم ، والى الفنان ذاتـه على أنه أفضل ذواقة . لقد أخذ الفنانون ينتجون أعمالهم للفنانين ، وأصبح الفن ، أي التجربة الشكلية للعالم من منظور الفن ، هو الموضوع الحقيقـي للفن . وفقدت الطبيعة الخام ، التي لم تمسسها الحضارة ، جاذبيتها الجمالية وحل المثل الأعلى للحالة الصناعية محل المثل الأعلى للحالة الطبيعية . وبدا أن المدنية ، وحضارتها ، وملاهيها ، والحياة المصنوعة ، والجنة الاصطناعية ، أعظم جاذبية من السحر المزعوم للطبيعة الى حـد لا يقارن ، بل أشد منهـا روحية بكثير . فالطبيعة ذاتها قبيحة ، عادية لا شكل لها ، والفن وحده هو

الذي يجعلها ممتعة . وقد كان بودلير يكره الريف ، والأخوان غونكور يعدان الطبيعة عدواً ، وكان أصحاب النزعة الجمالية اللاحقون ، ومنهم وايلد ، يتحدثون عنها بسخرية مشوبة بالازدراء ، وكانت هذه نهاية الفن الرعوي ، والحماسة الرؤماتيكية لما هو طبيعي . وعندئذ اكتمل رد الفعل على روسو ، وعلى عبادة الحالة الطبيعية التي كان هو أول من بدأها ،ووصل رد الفعل هذا الى نهاية قاطعة ، فضاعت قيمة كل ما هو بسيط واضح، غريزي ساذج ، وأصبح الهدف الآن هو البحث عن الحالة العقلية غير الطبيعية للحضارة .

ويرى الباحثون في التحمس للطابع المصطنع للحضارة مجرد شكل جديد للنزعة الهروبية الروماتيكية . فالاختيار ، في نظر هؤلاء الباحثين ، يقع على الحياة المصطنعة الوهمية لأن الواقع ، وكل محاولات تحقيق الأحلام والرغبات ، لا بد أن تؤدي الى إفسادها . ولكن الناس لم يعودوا الآن يهربون من الواقع الاجتماعي الى الطبيعة ، كما فعل الروماتيكيون من قبل، بل الى عالم أعلى ، وأكثر تسامياً واصطناعاً . ففي رواية « بالمقلوب Arebours » لهويسمانس (١٨٨٤) — التي يعدها الباحثون أهم وثيقة لهذه النزعة الجمالية المضادة للطبيعة وللواقع العملي ، يزداد اكتمال هذا الاتجاه الى الاستعاضة عن الحياة العملية بحياة الروح . فديزيسانت ، بطل هذه الرواية الذي يعد النموذج الاول لأبطال الروايات من هذا النوع ، يعزل نفسه عن العالم باحكام يصل الى حد أنه لا يجرؤ على القيام برحلة خوفاً من أن يخيب الواقع آماله . ويعبر سأم صاحب النزعة الجمالية من الطبيعة عن هذه الذاتية نفسها المؤدية الى الشلل وتحطيم الحياة . يقول ديزيسانت : « إن عصر الطبيعة قد ولى ، وقد ضاقت كل الاذهان الحساسة ذرعاً بها آخر الأمر ، لما في مناظرها وسماواتها من رتابة مملة » . أمثال هذه الاذهان ليس أمامها سوى طريق واحد : أن تستقل بذاتها تماماً ، وتستعيض عن الطبيعة

بالعقل ، وعن الواقع بالخيال . وعليها أن تجعل كل ما هو مستقيم معوجاً ، وأن تقلب كل الغرائز والميول الطبيعية الى عكسها . ولقد عاش ديزيسانت في بيته وكأنه في دير ، ولم يكن يزور أحداً أو يستقبل أحداً ، ولم يكن يكتب رسائل أو يتلقاها ، وكان ينام نهاراً ، ويقرأ ويغرق في الخيالات والتأملات ليلاً . وهكذا خلق « جنته المصطنعة » ، وتخلى عن كل ما يستمتع به البشر العاديون . فاخترع سيمفونيات لونية ، وعطوراً ، ومشروبات ، وزهوراً صناعية ، ومجوهرات نادرة ، ذلك أن أدوات ألعابه البهلوانية الروحية لا بد أن تكون نادرة غالية . ففي لغته يعد الطبيعي والرخيص والتافه والسوقي ألفاظاً مترادفة .

رابعاً ـ الجوهر الانحطاطي في النزعة الانطباعية

يؤكد الباحثون أن ميلاً ظهر منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر الى وصف النزعة الجمالية بأنها « انحلال decadence » • ويعد ديزيسانت ، ذلك البطل الابيقوري المهذب ، هو النمط النموذجي للمنحل المتطرف • ومع أن مفهوم الانحلال ينطوي على سمات ليست متضمنة بالضرورة في مفهوم النزعة الجمالية ، إلا أن أصحاب هذه النزعة قبلوا أن يوصفوا بالمنحلين • ومن أهم سمات الانحلالية ، الشعور بالازمة والكارثة المحيقة ، أي إحساس المرء بأنه يقف عند نهاية عملية حيوية ، ويواجه انهيار حضارة • ومن العناصر الأساسية للاحساس بالانحلال ، التعاطف مع الحضارات السابقة القديمة المستهلكة ، التي أفرطت في الترف ، كالعصر الهيليني ، والاعوام الأخيرة للامبراطورية الرومانية ، والروكوكو (recoco) ، والاسلوب الانطباعي عند كبار الفنانين • ولم يكن هناك أي جديد في شعور الناس بأنهم يشهدون نقطة تحول في تاريخ الحضارة • ولكن بينما كان الناس في العصور السابقة يأسفون أشد الأسف للقدر الذي قضى عليهم بأن يكونوا منتمين الى ثقافة دبت فيها الشيخوخة ، فان فكرة النبل العقلي أصبحت الآن مرتبطة بمفهوم الشيخوخة والهرم ، والنمو الزائد والتدهور ، وأصبح يتملك الناس شغفه جنوني حقيقي بالتغير والتدهور ، وهو شعور ليس بدوره جديداً كل الجدة ، ولكنه أقوى بكثير من كل ما كان موجوداً من قبل • هناك هوة تجتذب الانحلالي ، وهناك استمتاع بالتدمير ، والتدمير الذاتي ينتشي به • إن كل شيء ، بالنسبة الى الانحلالي ، هوة ، وكل شيء مليء بالخوف من الحياة ، وبعدم الاطمئنان • وكما يقول بودلير « فكل شيء مليء برعب غامض ، يقودنا الى حيث لا نعلم » •

خامساً ـ الانحلاليون والشعور بالاثم

كان الانحلاليون ، على حد تعبير هاورز ، دعاة لذة يؤنبهم ضميرهم ، وكانوا آثمين ألقوا بأنفسهم ، مثل باربي دورفيلي Barbey d'Aurevilly وهويسمانس ، ووايلد وآخرين ، بين أحضان الكنيسة الكاثوليكية . وظهر أوضح تعبير عن هذا الشعور بالاثم في تصورهم للحب . فالحب عند بودلير هو أساس ما هو محرم ، بل أساس سقوط الانسان ، وفقدان البراءة الذي يستحيل تعويضه . وهو يقول : « إن ممارسة الحب ارتكاب للشر » . ولقد كان العطف على العاهرة ، تعبيراً عن هذه العلاقة نفسها ، المكبوتة المحملة بالاثم ، مع الحب . إنه بالطبع تعبير عن التمرد على المجتمع البورجوازي ، والاخلاق المبنية على الأسرة البورجوازية . فالعاهرة هي المقتلعة من جذورها ، الخارجة على القانون ، المتمردة التي لا تقتصر ثورتها على الشكل البورجوازي المنظم للحب فحسب ، بل تثور أيضاً على شكله الروحي « الطبيعي » . وهي لا تحطم التنظيم الاخلاقي والاجتماعي للشعور فحسب ، بل تحطم أيضاً أساس الشعور ذاته . انها باردة وسط عواصف الاحاسيس ، وهي مجرد متفرجة وتلقي نظرة باردة وغير مكترثة الى ما يجري حولها . انها ، على حد تعبير هاوزر ، المقابل الانثوي للفنان . ومن هذا الاتفاق في الشعور والمصير نشأ ذلك التفاهم الذي أبداه فنانو الانحلال لها . فهم يعلمون الى أي حد يبتذلون أنفسهم كالعاهرات ، وكيف أنهم يمنحون باستسلام أقدس مشاعرهم ، ويبيعون أسرارهم بأبخس الاثمان .

سادساً ـ الانحلاليون والشعور بالاغتراب

وبهذا الاعـلان للتضامن مع العاهرة يكتمل ، في رأي هاوزر ، اغتراب الفنانين عن المجتمع البورجوازي • إن الطريقة الخاصة لحياة الفنان ، التي لا بد أنها تبدو في نظر العقل البورجوازي مفتقرة الى كل طموح ، هـي في واقع الامر أشبه بالجلوس « بالصف الخلفي » وترك لساحة الصراع العام ، يعفي صاحبه من كل مسؤولية وكل اضطرار الى تفسير أفعاله • إن المفارقـة في قدر الفنان تنحصر في أن رسالته هي أن يصف الحياة التي اسـتبعد هو ذاته منهـا •

ويرى هاوزر ان عصر الانطباعية انتج نوعين متطرفين من الفنان الحديث المغترب عن المجتمع : البوهيميين الجدد ، وأولئك الذين رحلوا عن الحضارة الغربية ملتجئين الى بلاد بعيدة ساحرة • وكلا هذين النوعين نتاج الشعور نفسه ، و « الضيق بالحضارة » نفسه ، والفارق الوحيد بينهما أن النـوع الاول اختار « الهجرة الداخليـة » ،على حين أن الثـاني اختار الهـروب الحقيقي • كلاهما يحيا الحياة التجريدية نفسها المنفصلة عن الواقع المباشـر والنشاط العملي ، وكلاهما يعبر عن نفسه بطرائق لا بد أن تبدو شـديدة الغرابة ، بعيدة كل البعد عن الفهم في نظر أغلبية الجمهور • ولقد كانت الرحلة الى بلاد نائية ، من حيث هي طريقة للهروب من المدينة الحديثة ، قديمة قدم الاحتجاج البوهيمي على الطريقة البورجوازية في الحياة ، وكلاهما يرجـع مصدره الى اللاواقع الرومانتيكي والفردية الرومانتيكية ، ولكن تحولاً طرأ عليهما في الحقبة الواقعة بين الرومانتيكية والانطباعية•لقد كان الرومانتيكيون يبحثون عن أرض الاحلام والمثل العليا ، على حين يقول بودلير : « ولكـن الرحالة الحقيقيين هم الذين يرحلون من أجل الرحيل فحسب ••• » هـذا هو الهروب الحقيقي ، الرحلة الى المجهول ، التي يقوم بها المرء ، لا لأن شيئاً يجذبه ، بل لأن شيئاً يبعث فيه التقزز •

أيها الموت ، أيها القبطان العجوز ، لقد آن الأوان ! لنرفع المرسى!
فهذا البلد يبعث فينا السأم ، أيها الموت! فلنستعد للرحيل !
ان كانت السماء والبحر سوداً كالمداد
فقلوبنا التي تعرفها عامرة بأشعة النور .

ولفهم ظاهرة عدم التجانس في النزعة البوهيمية ينصح الباحثون أن يتم التمييز بين ثلاث مراحل وأشكال مختلفة لحياة الفنان : البوهيمية في العصر الرومانتيكي ، وفي عصر النزعة الطبيعية ، وأخيراً البوهيمية في عصر الانطباعية . فالبوهيمية لم تكن ، في رأي هاوزر ، في الأصل أكثر من مظاهرة ضد طريقة الحياة البورجوازية ، وكان قوامها فنانين شباناً وطلبة ، معظمهم أبناء أسر ميسورة الحال ، كانت معارضتهم للمجتمع السائد ، في العادة ، نتيجة لتمرد الشباب وعصيانه . انهم كانوا رومانتيكيين حقيقيين ، أرادوا أن يكونوا أصلاء خارجين عن المألوف . وقد قاموا برحلتهم الى عالم الخارجين عن القانون والمنبوذين ، مثلما يقوم المرء برحلة الى أرض ساحرة ، فلم يعرفوا شيئاً عن بؤس البوهيميين اللاحقين ، وكانت لديهم حرية العودة الى المجتمع البورجوازي في أي وقت . أما بوهيمية الجيل التالي ، بوهيمية النزعة الطبيعية المكافحة ، التي كان مقرها مشرب الجعة ، فكانت بوهيمية حقيقية، أفرادها من طبقة الفنانين العاملين ، وقوامها أناس كانت حياتهم مفتقرة تماماً الى أي ضمان ، يقفون خارج حدود المجتمع البورجوازي ، ولم يكن صراعهم ضد البورجوازية لعبة متحمسة ، بل كان ضرورة مريرة . ولقد كانت طريقتهم غير البورجوازية في الحياة هي أكثر الاشكال ملاءمة لطريقتهم غير المستقرة في العيش ، ولم تعد مجرد قناع يرتدونه بأي حال . لقد كان بودلير الذي ينتمي من الوجهة الزمنية الى هذا الجيل ، يمثل من الوجهة العقلية رجوعاً الى البوهيمية الرومانتيكية من جهة ، وتقدماً نحو البوهيمية الانطباعية من جهة أخرى .

على أن الحياة الفعلية للبوهيميين نفسها ، كانت في عصر النزعة الطبيعية لا تزال حلماً خيالياً ، إذا ما قورنت بحياة شعراء الجيل التالي وفنانيه ، الذين انعزلوا تماماً عن المجتمع البورجوازي — من أمثال رامبو وفرلين ، وتريستان ، وكوربير ، ولوترپامون • لقد أصبح قوام البوهيمية عصبة من المشردين والخارجين على القانون ، وطبقة تسيطر عليها خيبة الأمل ، والفوضى ، والبؤس ، ومجموعة من اليائسين ، الذين لم ينشقوا على المجتمع البورجوازي فحسب ، بل على الحضارة الاوربية بأسرها • وكان بودلير ، وفرلين ، وتولوز لوتريك سكيرين مدمنين ، وكان رامبو ، وجوجان ، وفان جوخ مشردين لا مأوى لهم ، ومات فرلين ورامبو في مستشفى ، وقضى كل من فان جوخ وتولوز لوتريك بعض الوقت في مستشفى للامراض العقلية ، وقضى معظمهم حياته في مشارب القهوة ، أو صالات الرقص ، أو بيوت الدعارة ، أو المستشفيات ، أو على قارعة الطريق • لقد حطموا في أنفسهم كل ما يمكن أن يكون نافعاً للمجتمع ، وكانوا يثورون على كل ما يضفي على الحياة دواماً واستمراراً ، بل كانوا يثوروا على أنفسهم ، وكأنهم كانوا حريصين على استئصال كل ما هو مشترك مع الآخرين في طبيعتهم • جاء في إحدى رسائل بودلير قوله : « انني أقتل نفسي لأني عديم الجدوى للآخرين وخطر على نفسي » • ولم يكن الشعور بتعاسته هو وحده الذي يملؤه ، بل كان يملؤه أيضاً الشعور بأن سعادة الآخرين شيء سوقي وعقيم • وفي رسالة أخرى نجده يقول : « أنت رجل سعيد • واني لأرثي لحالك يا سيدي لأنك تسعد بهذه السهولة • فلا بد أن يكون الانسان قد هبط الى الحضيض لكي يعد نفسه سعيداً » •

عرف الأدب الاوربي منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر تياراً أدبياً في ظاهره معادٍ للسياسة ، أما في حقيقته فهو تيار انحطاطي ورجعي يدعو الى الفصل بين الفن والحياة الاجتماعية ، ويرفع شعار « الفن من أجل الفن ». وعلى الرغم من صدق نوايا الكثيرين من ممثلي هذا الاتجاه وهم يحاولون تجنب المواضيع السياسية في إبداعهم ، إلا أن هذه النوايا لعبت ، من الناحية الموضوعية ، دوراً رجعياً من خلال تقويضها لأسس الفن بوصفه وسيلة فعالة من وسائل إدراك العالم والتأثير في الحياة الاجتماعية ، كذلك من خلال تجنبهم للمشاكل السياسية الملحة ، وتبشيرهم بالأفكار المتشائمة ، واقتلاع الانسان من بيئته الاجتماعية ، وقطع أي صلة تربطه بحياة الجماعة ، وحصره ضمن دائرة ضيقة من المشاعر والأحاسيس الذاتية الصرف والمرضية أحياناً. ان أخطر ما في هذا التيار هو أنه استطاع بسبب رفضه المزعوم للواقع البورجوازي أن يجتذب عدداً من كبار الأدباء المعروفين بعدائهم لواقع الحياة البورجوازية ولكنهم لم يستطيعوا أن يتبينوا الطريق الصحيح فوقعوا تحت تأثير الظروف الصعبة والبالغة التعقيد التي نشأت في أوربا آنذاك .

ومنذ أواخر الثمانينيات أصبحت النزعة الرمزية أبرز تيار شعري في فرنسا ، لقد انضم الى هذا التيار أبرز الشعراء الفرنسيين آنذاك : بول فرلين ، وآرثر رامبو ، وستيفان مالارميه . لقد آمن هؤلاء الشعراء في البداية أن بامكان نشاطهم الابداعي أن يعيد صياغة العالم ، إلا أنهم أخذوا ، في نهاية الامر ، يبحثون في الفن عن وسيلة تساعدهم على نسيان العالم من حولهم .

لقد ظهرت الرمزية في عقد الثمانينيات بوصفها تياراً انحطاطياً محدداً. ومع أن عدداً من الرمزيين لم يصبحوا آنذاك بعد رجعيين قياساً الى الافكار

السياسية التي كانوا ينادون بها ، بل أن قسماً منهم كان يرتبط ، بشكل أو بآخر ، بالحركة الاشتراكية ، مع ذلك فان النزعة الرمزية بوصفها تياراً في الفن ، استطاعت أن تلعب دوراً رجعياً من خلال تحاشيها للواقع والانسحاب بالانسان الى مجال ما هو ذاتي صرف وباطني .

في بداية عقد السبعينيات من القرن التاسع عشر لم تستطع النزعة الرمزية أن تطرح نفسها بعد بوصفها تياراً أدبياً منظماً ، كما لم تمتلك بعد أساساً جمالياً (استيتيكيا) محدداً . في بداية عقد السبعينيات يلاحظ الباحثون في شعر أولئك الذين سينضمون الى التيار الرمزي في المستقبل وفي شعر رواد النزعة الرمزية ، على الرغم من الاتجاه اللاواقعي الذي ميز تطور الرمزية عامة ، يلاحظون في هذا الشعر ميلاً الى تصوير الواقع تصويراً مباشراً مع كل التناقضات التي يعاني منها ، والى التغلغل في مجالات عدّت في السابق غير جديرة بالشعر . خلال هذا العقد من السنين كان الوقت ما يزال مبكراً لاقامة خط يفصل بين الشعراء الذين أسهموا في تمهيد الطريق أمام ظهور الرمزية : فرلين ، ورامبو ، ولوتريامون ، وكرو ، ونوفو وغيرهم من الشعراء الذين فضلوا أن يبقوا بعيدين عن التيار الرمزي ولكنهم كانوا ينتمون الى التيار « الانحلالي » العام .

لقد بدا شعر هذه المرحلة الانتقالية من سبعينيات القرن التاسع عشر قريباً من نفوس الشعراء التقدميين الذين تصدروا حركة الشعر في فرنسا خلال عقدي الاربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين . ومن هنا جاء اهتمام النقد التقدمي المعاصر بالشاعر رامبو وكذلك بالشعراء الآخرين : فرلين ، ومالارميه ، ولوتريامون ، ونوفو ، وكرو . ومع أن المجال لا يتسع هنا لتناول هذه المسألة بشيء من التفصيل ، إلا أننا نكتفي بالاشارة الى أن تثمين النقد الفرنسي في القرن العشرين لرواد الرمزية جاء من ناحيتين : اجتماعية ــ سياسية من ناحية وفنية ــ شعرية من الناحية الأخرى ، أي

علاقتهم بكومونة باريس من ناحية وإثرائهم لأدوات الابداع الشعري وتطويرهم للغة الشعرية والمفردة الشعرية من الناحية الاخرى •

ومع ذلك فعلى المرء ألا ينسى أن الطابع « التدهوري » والانحطاطي للنظرية الخاصة بالنزعة الرمزية ، والطبيعة الرجعية لأسسها الجمالية قد ترك أثرهما على إبداع شعراء رمزيين يعترف الجميع بمواهبهم الكبيرة • لقد اتضحت الطبيعة « التدهورية » للنزعة الرمزية من حقيقة أن تطور كل من الاتجاه الرمزي عامة وعدد من ممثليه كان قد سار في خط متجه الى أسفل: فقد قطع كل من رامبو ونوفو علاقتهما بالشعر وهما في أوج قواهما الابداعية ، أما الدافع الى الابداع فقد ضعف عند فيرلين منذ منتصف السبعينيات ولا سيما خلال عقد الثمانينيات ، أما نبع الشعر عند مالارميه فقد كاد أن ينضب تماماً في هذا الوقت أيضاً •

يؤكد الباحثون المختصون أن أسس النزعة الرمزية قد تبلورت في الأعمال الابداعية لكل من رامبو وفيرلين خلال المدة ١٨٧١ــ١٨٧٣ ، وكذلك في أعمال مالارميه الابداعية للمدة نفسها تقريباً • كذلك يؤكد الباحثون أن توجه رامبو وفيرلين صوب الاستقصاءات ذات النزعة الرمزية ، جاء تعبيراً عن خيبة أملهما المرة بفشل تجربة الكومونة ، وترجمة لفقدانهما لآخر أثر للايمان بأي نصر قريب في ميدان الكفاح الاجتماعي • إن الطبيعة الرجعية للنظرية الرمزية التي صاغها رواد الرمزية لم تكن مفهومة لا من جانب رامبو الذي ظن أن الشاعر الرمزي هو وحده الذي سيكون ذلك المكافح الذي تعقد عليه الآمال « من أجل مستقبل تسوده النزعة المادية » والعملاق الجبار « الذي سيأخذ على عاتقه المسؤولية نيابة عن الانسانية » ، ولا من جانب فيرلين الذي نظم أشعاراً ثورية وحافظ على علاقات صداقة مع قادة الكومونة في المنفى •

كان لفيرلين دور في تمهيد الطريق أمام النزعة الرمزية لتتحولّ الى تيار

أدبي • ففي المدة من ١٨٨٢—١٨٨٣ نشر فيرلين في عدد من الصحف سلسلة من القصائد الرمزية ، بما في ذلك قصائد أريد لها أن تتضمن ملامح منهج التيار الجديد ، منها : « الفن الشعري » ، و « إعياء » («أنا عالم روما في عصر انحطاطه») وسلسلة من المقالات تحت عنوان « الشعراء المنبوذون » التي ضمّنها عدداً كبيراً من الاقتباسات من أعمال هؤلاء الشعراء ، ولهذه المقالات دور في لفت الانظار الى أعمال رامبو ومالارميه •

وفي حوالي عام ١٨٨٥ ظهرت على الساحة الأدبية مجموعة من الشعراء الشباب الذين كانوا يقتفون أثر شعر فيرلين ، ولكنهم كانوا يلتفون حول مالارميه ، منهم : ادوارد ديوجاردين ، وجان مورياس ، ورينيه جيل وغيرهم •

كان الدور الحاسم في صياغة المنهج الجمالي ــ الفكري للمذهب الرمزي من نصيب جان مورياس الذي انبرى مدافعاً عن هذا التيار رداً على المقالة النقدية التي كتبها بول بورد « الشعراء ــ المنحلون » والتي أثارت ضجة كبيرة • ولقد لخص مورياس فهمه للرمزية في مقالة كتبها بعنوان « بيان الرمزيين » نشر في جريدة « إلفيگارو » في السادس من أيلول عام ١٨٨٦ •

وخلال عقد التسعينيات انضمت الى الشعراء الذين كانوا ملتفين حول مالارميه ، مجموعة جديدة من الشعراء ، منهم : بول فالير ، والبيرت سامين ، واندريه جيد ، وبول كلوديل وغيرهم •

كتب فيرلين قائلاً إن الشعراء الشباب اتجهوا نحو الرمزية تعبيراً عن ضيقهم برتابة ما يسمى باللوحات (النتورالية) المشوهة ، والكئيبة ، وبرصانة البرناسيين وبرزانة ليكونت دي ليل المتشائمة • أما أندريه بونيه فيرى أن ظهور النزعة الرمزية في الأدب نتيجة منطقية للاعتراضات التي قامت في وجه الطبيعة الاستبدادية للمذهب الوضعي Positivism (الذي يعني

بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب والذي يهمل كل تفكير تجريدي في الاسباب المطلقة) ، أما بريوسوف الشاعر الروسي الذي تبنى الاتجاه الرمزي خلال مرحلة كاملة من حياته الأدبية ، فأوضح أن الرمزيين رفضوا رفضاً قاطعاً المنهج الابداعي الذي تبنته النزعة الطبيعية (النتوراليزم) ، هذا المنهج الذي حول الفن الى انعكاس سطحي للحياة ، كما أصروا أن العمل الفني بحق يجب أن يخفي وراء المضمون الملموس والظاهر مضموناً آخر أكثر عمقاً . وبدلاً من الصورة الفنية المعبرة تعبيراً محدداً عن ظاهرة واحدة ، فقد طرحوا رمزاً فنياً يخفي في أعماقه سلسلة كاملة من المعاني .

وبالفعل ، فقد تجنب الرمزيون وهم يكونون نظريتهم الجمالية، تجنبوا النظريات الوضعية في الفن ، التي تكمن في أساس النظم الجمالية للكتاب ذوي النزعة الطبيعية Naturalists من ناحية ، وعند البرناسيين من ناحية أخرى . لقد استغل الرمزيون التناقض الذي تعاني منه الفلسفة الوضعية التي تحصر مهمات الفن في استنساخ الظواهر ، ولكنها في الوقت نفسه تقر من حيث المبدأ بوجود أشياء غير قابلة لان تدرك بذاتها ، على زعم أنها مفصولة عن الاشياء القابلة للادراك بفاصل من السمو لا يمكن تذليله Trancendence . لقد تبنى الرمزيون مواقف مثالية وهم يؤكدون أن على الفن ألا يصور العالم الحقيقي الذي وقفوا منه موقفاً ينم عن استخفاف ، بوصفه «عالم ظواهر» بل على الفن — في رأيهم — أن ينقل بالضبط «حقيقة عليا» عن ذلك الشيء ، عن تلك الحقيقة التي تقع ، على حد زعمهم ، خارج حدود المعرفة ، عن ما هو « متسام » Trancendental ، عن ما يسمو على الاحساس ، عن « العالم الآخر » ، عن « الاسرار » وعن « الفكر الأولية » على حد تعبير مورياس في بيانه . وبهذه الصورة اقترب الفن كثيراً من الدين وهيأ الجو أمام الشعراء لتبني العقائد الدينية ، واكتسب في الوقت نفسه طابعاً تصوفياً ، باطنياً mystic character .

لقد حاول الرمزيون أن يصوروا ما يقع خارج حدود المعرفة ، أي المتسامي transcendental ، وذلك عن طريق الاستعانة بالرموز التي بامكانها — على حد زعمهم — « التعبير عما يستعصي على الوصف » . وفي معرض البحث عن وسائل خاصة بالتعبير غير المباشر عما هو « متسام » تلقف الرمزيون الفكرة من إحدى سونيتات بودلير ، هذه الفكرة التي تفيد بوجود تماثلات معلومة correspondances بين الأصوات ، والألوان ، والروائح . وهذه الفكرة التي تلقفها فيرلين والتي طورها بعد ذلك رامبو في سونيت « الحروف الصوتية » (حيث يجري الحديث على « لون » كل صوت) ، هذه الفكرة أصبحت بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة لمحاولات لا حصر لها من جانب الرمزيين من أجل التعبير عما « هو متسام » .

ان التعبير عما هو متسام يجب أن يتم التوصل اليه ، في رأي الرمزيين، عن طريق ادخال « روح الموسيقى » الى الشعر . ان كلمات فيرلين «الموسيقية قبل كل شيء» التي نجدها في قصيدته « الفن الشعري » كانت تعني أن على رخامة الشعر ، رغم ما في هذا الشعر من غموض كلماته وعدم دقتها المتعمدين ، على هذه الرخامة أن تثير تصوراً ما غير محدد . وفي وقت لاحق تعرف كل من مالارميه وتلميذه ديوجاردن E. Dujardin ، على وجهات نظر شوبنهاور المتعلقة بالموسيقى وتلقفاها بحماسة وجعلا من وجهات النظر هذه أساساً لكل النظرية الرمزية للفن . لقد سبق لشوبنهاور أن عرّف الفن على أنه الخلاص من الارادة ، والمسكّن الذي يخرس الشهوات والرغبات. عدا ذلك فالفنون استناداً الى رأي شوبنهاور تمثل مجرد « آثار أو بصمات الظواهر » ، هذه الظواهر التي تعد بدورها « أثراً من آثار الارادة » ، وأن الموسيقى وحدها هي ذلك الفن المتسامي transcendental (الواقع ضمن نطاق المعرفة ولكنه وراء نطاق الخبرة) ، وذلك الأثر المباشر للاشياء في ذاتها noumenon (أي المفهوم أو الشيء كما يبدو للعقل المحض) .

ان هذا التعريف الذي يقدمه شوبنهاور للصورة الموسيقية بوصفها « نسخة من النموذج البدئي Prototype الذي يتعذر تماماً على أن يصور مباشرة » ، هذا التعريف يتفق تماماً مع فهم الرمزيين للصورة الفنية عامة بوصفها رمزاً • وبعد أن تبنى مالارميه تعريف شوبنهاور السالف ، يقوم بتعميمه على الشعر « الذي يقتحم مواطن ما هو سري وغامض » على حد تعبير مالارميه ، وبذلك يقترب الشعر من الموسيقى ، والفن الرمزي الذي يسعى للتعبير عن ما « لا تدركه الحواس » pretersensual « بلغة العالم المنظور » ، لم يستطع أن يكون بحكم طبيعته نفسها واقعياً وواضحاً •

لقد أمل الرمزيون أن يتوصلوا الى التعبير عن « ما لا تدركه الحواس » وذلك عن طريق تحويل الشاعر الى « وسيط » medium — تحويله الى آلة موسيقية يتعين على القوى الغيبية أن تعزف عليها • لقد توقعوا أن بامكانهم تحقيق ذلك عن طريق اضعاف سيطرة العقل والارادة على العملية الابداعية وذلك باللجوء الى مختلف الوسائل (بما في ذلك المخدرات ، والأرق) ، كأن يسعون الى تلقي الانطباعات السالبة وتوصيلها ، كما يحدث في حالات النعاس أو الهذيان • وبهذه النظرية الخاصة بالكتابة السلبية ضيق الرمزيون كثيراً من فاعلية الشاعر ، ورفضوا القيمة الفكرية والعقلية intellectuality في الفن • ان تسجيل العواطف البعيد عن السيطرة قد مهد السبيل ، بحجة تصوير أعماق الوجدان ، لتصوير الغرائز الأولية ، والشهوات ، والحالات المرضية •

كانت النظرية الرمزية المثالية بصدد الشاعر — الوسيط قريبة من وجهة نظر الانطباعيين الذين افترضوا ، طبقاً لنظرية المعرفة الخاصة بمذهب النقد التجريبي empiriocriticism ، أن الفنان لا يستطيع نقل جوهر الأشياء (التي تستعصي على الادراك في زعمهم) ولهذا تعين عليه أن يبقى في حدود تصوير الاحاسيس والمشاعر النادرة من نوعها • ان تأكيد الرمزيين لسلبية الفنان

ومعه المفهوم الانطباعي حول تصوير المشاعر والاحاسيس النادرة ، هو الذي عرقل عملية التقاط ما هو نموذجي وبناء التكوين composition في العمل الفني ، كما عرقل في الوقت نفسه تطور القيمة الفكرية وغنى المضامين في الفن .

ان استحالة تحقيق المهمة الأساسية التي طرحها الرمزيون أمام الفن أدت الى ظهور عدة تناقضات في نظرية النزعة الرمزية ، لقد أدت خاصة الى رفض مبدأ الموضوعية والذاتية على حد سواء ، هذا المبدأ المعروف بفعاليته في الفن .

ومهما يكن من أمر فمما زاد من صعوبة النزعة الرمزية في نظر القارىء تداخلها مع النزعة الانطباعية وتعارضها معها في وقت واحد . فالرمزية ، كما يرى ارنولد هاوزر ، « انطباعية » في مؤثراتها البصرية والسمعية ، وفي مزجها وجمعها بين مختلف المعطيات الحسية ، وتحقيقها تأثيراً متبادلاً بين مختلف الانواع الفنية .. وفيما كان مالارميه يعنيه باستعادة روح الشعر من الموسيقى . غير أن الرمزية تنطوي ، من الناحية الاخرى ، بحكم نظرتها اللاعقلية الروحانية ، على رد فعل حاد على الانطباعية المتأثرة بالنزعة الطبيعية والمادية . ففي نظر هذه الاخيرة تكون التجربة الحسية شيئاً نهائياً لا يرد الى غيره ، على حين ان الواقع التجريبي بأسره ، في نظر الرمزية ، ليس إلا صورة لعالم الافكار .

ان الرمزية تعد ، من جهة ، النتيجة النهائية للتطور الذي بدأ بالرومانتيكية ، أي بكشف التصوير المجازي بوصفه لب الشعر ، وهو التطور الذي أدى الى ثراء الخيال في الحركة الانطباعية ، ولكنها من جهة أخرى ، تتبرأ من الانطباعية بسبب نظرتها المادية الى العالم ، ومن حركة البرناسية بسبب نزعتها الشكلية والعقلانية ، بل إنها تتبرأ أيضاً من الرومانتيكية بسبب نزعتها الانفعالية والطابع التقليدي للغتها المجازية . ويمكن أن تعد الرمزية ، في نواح معينة ،

رد فعل على كل الشعر السابق . انها ، حسب تأكيد ارنولد هاوزر ، قد اكتشفت شيئاً لم يكن معروفاً من قبل على الاطلاق : هو « الشعر الحر » (vers libre) ، أي الشعر الذي ينبثق من الروح اللاعقلية واللاتصورية للغة ، والمضاد لكل تفسير منطقي . فليس الشعر في نظر الرمزية إلا تعبيراً عن تلك العلاقات والتطابقات التي تخلقها اللغة ، لو تركت لذاتها ، بين العيني والمجرد ، والمادي والمثالي ، وبين المجالات المختلفة للحواس . وفي رأي مالارميه أن الشعر هو الايحاء بصور تحلق الى أعلى ، وتتبخر على الدوام ، فهو يؤكد أن اطلاق اسم على موضوع يؤدي الى القضاء على ثلاثة أرباع اللذة التي تكون في التخمين التدريجي بطبيعته الحقيقية . ومع ذلك فان الرمز لا ينطوي فقط على تجنب متعمد للتسمية المباشرة ، بل ينطوي أيضاً على تعبير مباشر عن معنى يستحيل وصفه مباشرة ، ويظل في أساسه غير قابل للتعريف ، وغير مستنفد .

ويؤكد هاوزر أيضاً أن الرمزية مبنية على المسلمة القائلة أن مهمة الشعر هي التعبير عن شيء لا يمكن صياغته في قالب محدد ، ولا يمكن الاقتراب منه بطريق مباشر . ولما كان من المستحيل الادلاء بأي قول منطبق على الأشياء من خلال وسائط الوعي الواضحة ، على حين أن اللغة تكشف بطريقة شبه آلية عن العلاقات الخفية القائمة بينها ، فلا بد للشاعر ، في رأي مالارميه ، أن « يستسلم لبادرة الكلمات » ، ولا بد أن ينقاد لتيار اللغة ، وللتعاقب التلقائي للصور والرؤى ، وهذا يعني أن اللغة أكثر شاعرية من العقل ، بل أكثر فلسفية منه ... إن صوفية اللغة الجديدة هذه أتت مباشرة من رامبو ، شأنها شأن كل تفسير للشعر مبني على الهلوسات . فقد كان رامبو هو الذي أدلى بالعبارة التي كان لها تأثير حاسم في الأدب الحديث كله ، وهي أن الشاعر ينبغي أن يصبح عرّافاً متنبئاً ، وأن مهمته هي أن يعد نفسه لذلك عن طريق إضعاف قدرة الحواس على أداء وظائفها المعتادة ، ونزع الصبغة الطبيعية

والانسانية عنها • ولم تكن هذه الدعوة التي أوصى بها رامبو متمشية فقط مع المثل الأعلى للحالة الاصطناعية ، الذي كان أقصى مثل أعلى في نظر الانحلاليين جميعاً ، بل كانت تنطوي بالفعل على ذلك العنصر الجديد الذي ستصبح له أهمية كبيرة في الفن التعبيري الحديث ، ونعني بذلك عنصر التحريف والتشويه بوصفه وسيلة للتعبير • وهذا العنصر كان في أساسه مبنياً على الشعور بأن المواقف الروحية السوية التلقائية عقيمة من الوجهة الفنية ، وأن الشاعر لا بد له أن يقهر الانسان الطبيعي في داخله ، لكي يتوصل الى المعنى الخفي للاشياء •

لقد انتهت النظرية الرمزية بالشعر الى طريق مسدود • لقد كان مالارميه على حد تعبير هاوزر ، افلاطونياً يرى الحقيقة التجريبية المعتادة شكلاً مشوهاً لوجود مثالي لا زماني مطلق ، ولكنه أراد أن يحقق عالم المثل جزئياً في الأقل ، في حياة هذا العالم • لقد عاش في فراغ نزعته العقلية ، منعزلاً تماماً عن الحياة العملية المادية ، ولم تكن تربطه أية علاقة تقريباً بالعالم خارج نطاق الأدب ، فقضى على كل تلقائية داخله ، وأصبح أشبه ما يكون بكاتب مجهول لاعماله ••• لقد قضى حياته بأسرها في كتابة وإعادة كتابة ، وتصحيح اثنتي عشرة قصيدة من نوع السونيت ، وضعف هذا العدد من القصائد الاصغر حجماً ، وست قصائد أكبر حجماً ، ومشهد درامي ، وبعض الفقرات النظرية • وكان يعلم أن فنه طريق مسدود لا يؤدي الى شيء •ولهذا السبب كانت فكرة العقم تحتل مثل هذا الموقع المهم في شعره • وبالفعل انتهت حياة مالارميه المهذب ، المثقف ، الذكي الى اخفاق لا يقل فظاعة عن ذلك الذي انتهت اليه حياة رامبو الشريد الذي رفض النزعة الرمزية ورفض كتابة الشعر عامة في وقت مبكر جداً من حياته الفنية وبعد أقل من سنتين فقط قضاهما في استقصاءاته الابداعية (١٨٧٣) كما أن فيرلين نفسه كان قد ترك النزعة الرمزية بعد هذا التاريخ بأقل من عقد من السنين ، أي في مطلع عقد الثمانينات •

ثامناً ـ الدادائية

ظهرت الدادائية في وسط اجتماعي يتألف من مثقفين ينتمي معظمهم الى البورجوازية الصغيرة صدمتهم أهوال الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ــ١٩١٨)، هذه الحرب التي رأت فيها هذه الفئة من المثقفين عملاً سخيفاً وبشعاً. وتعد الدادائية من حيث هي محاولة من نوعها لاعادة تقويم الحضارة البورجوازية نتيجة لقيام الحرب العالمية الاولى، ومن حيث تأثيرها على أوساط مهمة من المثقفين الذين شعروا بالسأم من الثقافة البورجوازية التي وضعت نفسها في خدمة الحرب، نقول تعد الدادائية في ضوء كل ذلك ظاهرة مشروعة من الناحية التأريخية. ومع ذلك فان هذا التيار، الذي تمرد في وجه الامبريالية التي دمرت القيم الروحية والمادية وزيفتها، يعد من حيث الجوهر تعبيراً عن أزمة الثقافة في عصر الامبريالية.

تشكلت جماعة الدادائيين في مدينة زيوريخ في سويسرا بوصفها تجمعاً يضم شعراء وفنانين ينتمون الى مختلف الاقطار المتحاربة فيما بينها ويلتقون على إدانة الحرب الامبرياليية والتشهير بها. كتب تريستان تزارا (Tristan Tzara). بهذا الصدد قائلا: « ان هذه الحرب لم تكن حربنا، لقد أجبرنا على المشاركة فيها، أما نحن فقد أركنا بهتان المشاعر والأحاسيس التي أطلقت بسببها، كما أدركنا بؤس كل التبريرات ». لقد آمن الدادائيون أنهم « بدأوا الزحف لمهاجمة النظام العالمي بأكمله ولاقتلاعه من جذوره ». لقد كتب هوغو بال مؤسس النادي الدادائي، عام ١٩١٦ قائلاً: ان هدف النادي « التذكير بوجود أشخاص مستقلين يسمون على الحرب وعلى أوطانهم نفسها وانهم يعيشون من أجل مثل عليا أخرى ». وجاء في مذكرات جورج ريبمونت ديسن (Georges Ribmont-Dessaignes) وهو فنان وشاعر ساهم في تأسيس الحركة، أن أساس حركة دادا يرتكز الى الكراهية الشديدة لكل « القيم » الشنيعة التي قامت الحرب من أجلها وما ترتب على

الحرب من خنق للحرية . وفي وقت لاحق أوضح تزارا أن الحرب بدت آنذاك (١٩١٦ـــ١٩١٧) وكأنها ستدوم الى الأبد وأن أية نهاية لها لم تبد في الأفق .. ومن هنا الغضب والاشمئزاز . ويستمر قائلاً : « لقد كان موقفنا من الحرب موقفاً حاسماً ونهائياً ، ولم ننخدع بالحيل الرخيصة للاماني المسالمة ذات الطابع الطوباوي . لقد اقتنعنا أن الحرب لا يمكن أن تلغى ما لم تقتلع من جذورها ... ان كل مظاهر هذه الحضارة التي توصف بالمعاصرة ، كانت شنيعة في نظرنا ـــ مرتكزاتها ، ومنطقها ، ولغتها . وهكذا فقد اتخذ التمرد أشكالاً غلبت فيها المغالاة الفنية القائمة على المسخ والتشويه واللامعقول على القيم الجمالية » . ويعيد تزارا الى الاذهان ان كل ذلك كان بمثابة رد فعل ضد « الافتقار الى الذوق والتصنع الذي يحتل كل ميادين الفن ويفند جبروت البورجوازية ويفضحها على أبشع نحو » .

ليس من الصعب توضيح المزاج النفسي للداداأئيين الذين لعنوا المجتمع البورجوازي والحرب الامبريالية . فالداداأئيون لم يفطنوا الى أنهم وهم يستعينون ، في معرض كفاحهم ضد الامبريالية ، بالتيارات العصرانية في الفن قد أوقعوا أنفسهم في تلك الشباك نفسها التي أرادوا أن يتخلصوا منها . لقد استعان الداداأئيون ، بهذه الدرجة أو تلك ، بتلك التيارات التي ظهرت في الفن قبيل قيام الحرب ، والتي صدمت البورجوازية المحافظة ، ولكنها عبرت ، في جوهرها ، عن الازمة داخل الوعي البورجوازي نفسه ، ومن هذه التيارات: التكعيبية cubism ، والآنية Simulteneism والمستقبلية Futurism والتعبيرية Expressionism .

ان التهكمية العدمية التي تميز مسرحية الفريد جاري « الملك يوبو » (Ubu-Roi 1896) ، كانت قريبة جداً من مزاج الداداأئيين . كما تأثروا كثيراً بالأديب جان فاشيه (١٨٩٦ـــ١٩١٩) الذي اقنعته تجربته المرة في الجبهة أن الحرب « ماكنة تصنع ضجيجاً يبلد العقل » ، والذي حقد حقداً شديداً على

كل أشكال القهر التي تحط من قيمة الانسان وتنحدر به الى حياة حيوانية بائسة فتجبره على « ارتداء بزة عسكرية وقتل الآخرين » •

لقد ورث الدادائيون من جاري ، وفاشيه النبرة الاستهزائية المتهكمة تجاه العالم البورجوازي • أما مفهوم « الفكاهة الشاملة » التي جعل منها فاشيه في أيام الحرب نافذة يطل منها على العالم ، أما هذا المفهوم فقد فسره على أنه « فهم للطابع المسرحي العقيم والبائس لكل ما في الوجود » •

كان تيريستان تزارا هو الأب الروحي للحركة الدادائية ومؤلف أغلب بيانات دادا ، ومع أنه من رومانيا إلا أنه استوطن فرنسا وأصبح فيما بعد واحداً من أبرز الشعراء التقدميين فيها • لقد شارك مع تزارا في تأسيس هذه الحركة كل من الكاتب ـ المهاجر الالماني هوغو بال (Hugo Ball) الذي شارك قبل الحرب العالمية الاولى الى جانب يوهانيس بيخير واريخ ميوزام في تحرير المجلة التعبيرية اليسارية « ريفاليتسيون » والذي وقف فيما بعد ، في أعوام العشرينيات ضد إعادة بعث العسكرية الالمانية ، والكاتب ـ التعبيري الالماني ريتشارد هولزنبك Richard Hülsenbeck وهانس آرب (Hans Arp) النحات ، والفنان ، الشاعر من الالزاس ، ومارسيل يانكو (Marcel Janko) الأديب والفنان المعماري من رومانيا •

لقد اجتمع الدادائيون الأوائل في نادٍ ليلي صغير افتتحه هوغو بال في المدينة السويسرية زيوريخ (شارع شبيغلغاسة ، شقة رقم ١) ، وأطلق عليه اسم « فولتير » • هنا ، في هذا المكان أعلن في الثامن من شباط عام ١٩١٦ عن ميلاد تيار جديد ، واتخذ قرار لاصدار مجلة « نادي فولتير » ، التي غير اسمها بعد ذلك بوقت قصير باقتراح من تزارا ليصبح « دادا » ، وفي هذا النادي الليلي نظمت حفلات دادائية موسيقية وغنائية ، ومعارض فنية صاخبة •

ويتحدث هوغو بال عن هذا النشاط فيقول : « ولقيت الكثير من العون والتشجيع من لدن السيد م. سلوركي الذي صمم الاعلان ، ومن السيد هانس آرب الذي زودني بأعمال لبيكاسو ، وله .. ولقيت عوناً كبيراً من السادة تريستان تزارا ، ومارسل يانكو ، وماكس اوبنهايمر ، الذين أبدوا استعدادهم للاسهام في النادي الليلي . ثم أحيينا أمسية روسية ، وبعدها بقليل أخرى فرنسية (قدمنا فيها شعراً لابولنير ، وماكس جاكوب ، واندريه سالمون ، وأي . جاري ، ولافورغ ، ورامبو) ، وفي السادس والعشرين من شباط وصل من برلين ريتشارد هولزنبك ، وفي الثلاثين من مارس قدمنا موسيقى زنجية مذهلة ... وقد كان السيد تريستان تزارا هو أول من أعد الالقاء الآني للشعر ، وقد تلي من قبل تزارا ، وهولزنبك ، ويانكو (وكان ذلك الأول من نوعه في زيوريخ ، بل في العالم كله) ، وكان الن من تأليف السيدين هنري بارزون ، وفرناند ديفوار ، مع قصيدة آنية من ... » .

وسرعان ما تضمنت هذه الحفلات أعمالاً فنية عصرا نولد شينبيرغ ، بعد ذلك أخذت تحتل مركز الصدارة في هذه الحفا يقى « ملموسة » و « حيوية » Brio (ترتكز الى صخب الحيا بن موسيقيين جدد ، منهم السويسري هانس هايسر ، والفرنسي . وللسبب نفسه أخذ شعر كل من أبولنير ، وجاكوب ، وسالمون ورامبو يخلي مواقعه في هذه الحفلات لصالح الاعمال التي ينتج ، أنفسهم ، بما في ذلك الاعمال الشعرية المبهمة ، الصوتية » (، الكلمات) أحياناً » و « الآنية » (Simoltaneously) (أي عندم عدد من النصوص في وقت واحد) .

ان أقوى دعم لقيته جماعة الداداثيين جاء من جانب الفر ن جانب شخصيات ثقافية مقيمة في فرنسا . فلقد أيدها ابولنير و من الأدباء الشباب ، منهم : لويس أراغون ، وفيليب سوبو ، واند بريتون ، [illegible] وغيرهم .

لقد كان برنامج تيار الدادائية واسعاً جداً ويفتقر كثيراً الى التحديد . نستطيع أن نحكم عليه بذلك من التحاق شخصيات أدبية وفنية بهذه الحركة بعيدين كل البعد عن أي نوع من أنواع الاحتجاج ضد الامبريالية . من هؤلاء : الفنان — الشكلاني فرانسيس بيكابيا المعروف بعاداته المقلدة لمن هو أعلى منه مرتبة اجتماعية ، ومارينيتي الرجعي الذي أسس يوماً ما النزعة المستقبلية .

والى جانب الاصدارات الدادائية في سويسرا أخذت تصدر في فرنسا مجلات قريبة منها من حيث اتجاهها («سيك» ب.أي. بيرو عام ١٩١٦ ، و « نور — سيود » ريفيردي للمدة ١٩١٧—١٩١٨) . وبانتهاء الحرب أصبح بامكان الدادائيين أن يركزوا نشاطهم في باريس ، حيث أصدروا منذ عام ١٩١٩ مجلة « ليتيراتيور » . واعتباراً من مطلع عام ١٩٢٠ أسهم بالنشر في هذه المجلة الشاعر الفرنسي الشاب بول ايلوار .

لم يتمكن الدادائيون من خلق أي قيمة ايجابية في الفن . لقد اعترفوا هم أنفسهم بذلك ، عندما اختاروا كلمة « دادا » شعاراً أريد له أن يجسد روح الحركة وجوهرها . وعن اختيار هذه الكلمة يقول تريستان تزارا ان الكلمة ولدت دون أن يعرف أحد كيف كان ذلك . ويكفي أن نذكر ان هذه اللفظة تمثل أول لعثمة تتردد على لسان الطفل الرضيع . ويقول تزارا « لقد أصبح ما هو عبثي يشكل الجوهر الاستيتيكي » . ويكفي أن نشير هنا الى التصريح العدمي الذي ردده الدادائيون : « دادا نفسه لا يريد أي شيء ، أي شيء ، أي شيء ، انه يفعل شيئاً ما من أجل أن يحمل الجمهور على القول : إننا لا نفهم أي شيء ، أي شيء ، أي شيء . ان الدادائيين لا يقدمون أي شيء ، أي شيء ، أي شيء . ولا شك في أنهم لن ينجزوا أي شيء ، أي شيء ، أي شيء » .

لقد أكد الدادائيون مراراً أن الذي يثير اهتمامهم لا الجانب الجمالي (الاستيتيكي) من نشاطهم ، بل الجانب الاجتماعي • وعندما أدخلوا في نشاطهم مواد وأدوات مما يستعمل في الحياة اليومية ، متجاهلين بذلك القوانين الجمالية ، فقد ظنوا أنهم ، وهم يلغون جوهر الفن ، إنما يقتربون بالفن من الحياة • لقد كتب يانكو في المقدمة التي كتبها لفهرست المعرض الذي أقامه الدادائيون في زيوريخ عام ١٩١٨ قائلا : « إننا لسنا فنانين فحسب ، إننا أناس اعتياديون واننا نعتقد أن علينا أن نصبح مرة أخرى قوة مؤثرة في الحياة » •

وعلى الرغم من الطبيعة العدمية (النهلستية) التي تميز بها بيان الدادائيين عام ١٩١٨ ، إلا أنهم كشفوا في هذا البيان عن ملامح جديدة تخص موقفهم من النظام البورجوازي : « لن تكون هناك رحمة بعد الآن • فما يز هناك لدينا أمل بعد زوال الحرب في أن نطهر البشرية ••• سأحطم علب ا ـاغ وعلب النظـام الاجتماعي ••• ان كل ما يقع أمام أعيننـا ما هو إلا ـرد كذب » •

وفي حالات كثيرة وقف الدادائيون كذلك ضـد مؤسسات ذات طبيعة بورجوازية رجعية ، وذلك عن طريق تنظيمهم لتجمعات ا أو اصدار نداءات ، مثل منشور برلين عـام ١٩٢٠ الذي تصدرته الآتية : « الدادائيون ضد فايمر » والذي ذيل بتوقيع « المجلس ا المركزي للثورة العالمية » (الذي يتألف من تريستـان تزارا ، وه وغيرهما) •

لقد سخر الشعراء الدادائيون من الجمهور البورجوازي • ا ظنوا أن وسائل الفن الموروث عن الماضي قد فقدت تماماً جدواها أهوال المجازر التي تقع بصورة منتظمة ، والمنظمة وفق آخر ما تـ ـب اليه التقنية ، فقد أملوا أن يصوروا وحشية الحرب ولا معقوليتها وهمجية النظام

الذي كان سبباً في قيامها ، أملوا أن يفعلوا ذلك عن طريق إثارة الجمهور بأشعار فظة ولا تنطوي في بعض الاحيان ، على أي معنى . كتب تزارا عام ١٩١٦ في قصيدة تحمل عنوان : « المغامرة السماوية الاولى للسيد انتيبيرين » :

في ندومب ، في تريترولو ، في نكوهيندلدا
حلقت هالة ، حيث تتجول وسط السكون ، القصائد ...
الكاهن — المصور انبعث ثلاثة أطفال
خططوا على هيئة فيولونسيلات ..
لقد أصبحنا مصابيح شوارع
مصابيح ،
مصابيح ،
مصابيح ،
مصابيح ،
مصابيح ،
ثم بعد ذلك أطفئت .

لقد ظن الدادائيون أن ادخال الفوضى اللفظية الى الأدب يعد واحداً من أقوى أشكال نقد « اللغة بوصفها وسيلة من وسائل النظام الاجتماعي الراسخ » . وعلى العموم فقد اعتقدوا أنهم يستطيعون ، عن طريق تحطيم اللغة ورفض أشكال الفن ومواده التقليدية ، أن يضعضعوا إيقاع حياة المجتمع البورجوازي المسؤول عن الحرب العالمية . ومن بين المآثر المنسوبة الى تزارا أنه استطاع في مدة تقل عن سنة أن يتوصل « الى تفتيت اللغة بصورة كاملة » .

يعبر تزارا في إحدى قصائده بطريقة ساخرة عن ثقته بأن القارىء لن يتحمل مثل الأشعار الآتية :

هنا يبدأ القارىء بالصراخ ،
يبدأ بالصراخ ، يبدأ بالصراخ ، وفي الصراخ
تظهر المزامير ، مزينة بالمرجان
القارىء يريد أن يموت ، وربما ، أن يرقص ،
ويبدأ بالصراخ ،
انه عبيط غث ومنهك ، انه لا يفهم
أشعاري ويصرخ .
انه أحدب .
في روحه تعرجات و ررررر كثيرة
نباز ، باز ، انظر الى تاج البابا الغائص في الماء المفروش
بأعشاب الماء الذهبية .
اووزوندراك تراك
تهوندا نبابا تهوندا تاتا نبابابا .

لا بد من الاقتراب من الخصائص الاسلوبية عند الدادائيين على نحو تجريدي تماماً ، ولا بد من أن نغض الطرف عن انتاج الدادائيين المباشر المعروف بضآلة قيمته الجمالية ، ليصبح من الممكن محاولة البحث عن شيء ما جوهري انتقل من الحركة الدادائية الى الاسلوب الشعري للنزعة السريالية فأصبح بالنتيجة جزءاً بين الاجزاء التكوينية التركيبية في الابداع المتأخر عند كل من تزارا وسوبو ، الوار وفيردي ، أراغون وديسنوس . والكلام هنا ينصرف الى الامكانية الكامنة Potential الخاصة بتجديد نظام الصورة الفنية في الشعر . لقد اقتفى الدادائيون أثر ابولنير ،وساندرار والشعراء ــ التكعيبيين والاجماعيين Unanimists ، فوقفوا في وجه ابتذال اللفظة الشعرية بالكليشهات التافهة التي عرف بها مقلدو النزعة الروماتتيكية على اختلاف أنواعهم ، والبارناسيون والرمزيون . إن الافلاس

الفني لمثل هذا النوع من النظم الشعري يعد سمة ميزت شعر الصالونات الصحفية خلال العقد الاول من القرن العشرين ، وأصبح مرفوضاً تماماً خلال سنوات الحرب الاستعمارية عندما دأبت المجلات « السميكة » على نشر قصائد بشرت بأفكار شوفينية مزيفة أو كرست لتصوير الشهوات والأهواء البورجوازية المبتذلة فاكتسبت في كلا الحالتين طابع السخرية من معاناة وآلام ملايين الناس الذين زجوا في الحرب • لقد عمل الدادائيون على انتزاع اللفظة الشعرية من قيود التداعيات المألوفة التي فقدت لا بريقها الفني فحسب ، بل والمتهمة بتحمل مسؤولية قيام الحرب الملعونة أو بعدم مبالاتها بضحاياها •

لقد حاول الدادائيون ، ثم السورياليون من بعدهم ، أن يعيدوا الى اللفظة ، والى الصورة الفنية ما كان لهما من قوة تأثير ، وذلك بأن ألغوا امكانية استعمال العبارات المصقولة والمنمقة في الشعر ، ورفضوا أيضاً الايقاعات السابقة ، ورفضوا النعوت « الشعرية » المبتذلة والمفتقرة الى التنوع • لقد سعوا الى استخدام أسلحة لم يلطخها الدم والقذارة والدبق ، على حد تعبيرهم •

ومع ذلك فقد كانت هذه الاسلحة بعيدة عن الكمال ، فضلاً عن كونها قد شكلت خطراً على هؤلاء الشعراء أنفسهم ، ذلك أن الدادائيين لم يكتفوا برفض التفاهة المقلدة عند البورجوازيين ، بل رفضوا معها التقاليد الواقعية أيضاً وواصلوا السير مع التيار العصراني modernistic (المعبر عن نزعة في الفن الحديث تهدف الى قطع الصلات بالماضي والبحث عن أشكال جديدة في التعبير) • إن عدداً محدوداً من الشعراء ذوي المواهب الكبيرة هم وحدهم الذين استطاعوا ، نتيجة عمليات استقصاء مضنية وطويلة ، أن يذللوا النزعة الدادائية والسوريالية بعدها وليخرجوا من المسالك الضيقة الى الطريق العريض والواسع للشعر •

خلال المدة ١٩٢٠–١٩٢١ انتقل مركز الحركة الدادائية الى باريس. ومع أن الدادائيين كانوا خلال هذه الاعوام يتحاشون الاقتراب من المنظمات الأدبية المعروفة بعدائها للامبريالية، إلا أنهم بحكم سلوكهم المشوش بطريقة فوضوية واصلوا وقوفهم ضد الايديولوجية البورجوازية الرسمية.

إن نشاطات الدادائيين ذات الطابع المسرحي في باريس التي رافقتها غداءات الى الجمهور مرتجلة وصارخة ومباشرة من جانب الشعراء الذين ألقوا الشعر مصحوباً بأصوات مختلفة وضجيج، وسط العتمة في بعض الاحيان، هذه النشاطات أثارت دائماً الشغب والفضائح. لقد بقي الباريسيون لمدة طويلة يتذكرون «تظاهرة دادا» في قاعة بيرليوز في السابع والعشرين من آذار عام ١٩٢٠، التي شارك فيها تزارا، وسوبو، وريبمون — ديسين، وبريتون، واراغون، وألوار، ومن العروض التي قدمت «بيان آكلي لحوم البشر وسط العتمة المطلقة»، و«تسقط تسريحة الهندبا البرية»، و«بيان على الزبدة» وغيرها. لقد قرر الدادائيون القيام بجولة بين عدد من الامكنة «التي ليس لوجودها أي أهمية خاصة»، وذلك بهدف وضع خطة «لعمليات التخريب الممكنة». لا شك أن متحف اللوفر كان على رأس قائمة الأمكنة، غير أنهم قرروا البدء بكنيسة القديس يوليفان التي صادف وصولهم اليها في الرابع عشر من نيسان عام ١٩٢٠ «وأيديهم ممسكة بالاسلحة..»

وفي الاحتفال الذي أقامته دادا في السادس والعشرين من أيار عام ١٩٢٠ تحدث أراغون، فقال: «ان نظام دادا يمنحنا الحرية. أنتم، يا أصحاب الأنوف الفطس، حطموا كل شيء... فان ما لا تجرؤون على تحطيمه، سيحطمكم، وسيصبح سيداً عليكم.». وخلال هذا الاحتفال ألقى أراغون محاضرة حول المارشال فوشيه لا مثيل لها في جرأتها، أما ألوار الذي أدى على المسرح دور المشعوذ فقد أمسك بسكين كبيرة مزق بها كرات ممتلئة

بالهواء تحمل أسماء : « كليمنصو » ، و « ميليران » وآخرين • وفي منشور باريس عام ١٩٢١ الذي يحمل عنوان « دادا تقلب كل شيء » والذي وقعه كل من تزارا ، وهولزنبك ، وريسون ـ ديسين ، وبريتون ، وألوار ، وأراغون وآخرين ، أعلن : « ان الحكومة قد اسقطت • ومن أسقطها ؟ قوى دادا ••• » •

كانت « المحكمة » التي أقامها الدادائيون لمحاكمة معبود البورجوازية موريس بارّيس قد أثارت اهتمام الرأي العام على نطاق واسع • ففي الثالث عشر من أيار عام ١٩٢١ جعلت دادا من نفسها محكمة ثورية • بارّيس لم يلب ، طبعاً ، الدعوة ولم يحضر المحكمة ، بل غادر باريس • ومع ذلك فقد عقدت المحكمة جلستها التي ألقى فيها تزارا خطاباً حماسياً •

لقد تراوح النقد الغربي في تقويمه للحركة الدادائية بين تصوير التمرد الدادائي على أنه ثورة حقيقية ، وتصويره على العكس من ذلك على أنه مضاد للثورة ، متجاهلين بذلك كل عناصر الاحتجاج الاجتماعي التي تضمنتها الدادائية • ولقد بلغ التفسير الثاني ذروته في بحث هانس كريتلر « نحو سايكولوجية الدادائية » (١٩٥٧) • لقد استغل كريتلر عدداً من نقاط الالتقاء بين الأفكار الدادائية والمذهب الفرويدي ، فاختزل الدادائية الى مجرد نكوص نفسي الى مرحلة الطفولة أو الى أنماط السلوك البدائية • كريتلر يفسر الدادائية بوصفها « دفاعاً ذاتياً بهدف حماية النفس من العقل الذي يقود الى القنوط التام ••• ان الفوضى غير المعقولة التي نشاهدها في لوحات وقصائد الدادائيين ، لم تكن مجرد انعكاس لهذا القنوط ، بل كانت ، الى جانب ذلك ، الخطوة الاولى باتجاه تذليله » •

كريتلر يتمسك بتصريح هوغو بال الذي يقتفي فيه أثر فرويد ، هذا التصريح الذي يقول إن « النزعة الطفولية » عند الدادائيين « تتاخم الطفالة (infantalism ـ الاحتفاظ بخصائص الطفولة الجسمانية أو العقلية أو

العاطفية الى ما بعد سن البلوغ ــ المورد) والجنون ، والبارانويا Paranoia « جنون الاضطهاد أو العظمة أو الارتياب ــ المورد) » و « تأتي من الاعتقاد بالذكريات الاولية Pre-recollection » حول الحياة البدائية التي غلفها النسيان « هذه الذكريات التي تتحرر في الفن على شكل حماسة جارفة ، أما في دار المجانين ــ فعلى شكل مرضي » .

وإذا كان كريتلر قد ربط الدادائية بالفرويدية ، فان فناناً مثل هانس ريختر قد رأى فيها سلفاً للفن التجريدي ، أما هولزنبك فقد رأى فيها الاساس الذي استندت اليه الوجودية .

وبغض النظر عما يمكن أن يقال عن الدوافع وراء التقويمات التي أثارتها الدادائية في الوسط النقدي في أوربا ، فان هذه التقويمات اشتملت على شيء من الحق ــ عن الصلة الموضوعية التي تربط الدادائية بالظواهر الانحلالية الصرف . ومع ذلك فان الدادائية ، رغم كل عيوبها الفكرية والفنية ، استطاعت أن تمارس ، بوصفها تياراً بورجوازياً سلبياً (انهزامياً) ، تأثيراً ملموساً على الشباب المثقف الذي ألحق بصفوف الجيش بسبب الحرب . إن البلبلة التي أثارتها تصرفات الدادائيين ، والتعاون الذي قام بين هذا الاتحاد من نوعه بين شباب مثقف ينتمي الى مختلف الاقطار المتحاربة ، قد عمل باتجاه معاكس تماماً للدعاية الامبريالية الهادفة الى تأجيج الحرب .

لم تعمر الحركة الدادائية طويلاً . فما كاد يمر العام السادس لميلادها حتى أعلن عن موتها في حفل أقامه أنصارها لهذا الغرض . لقد وصلت دادا الى طريق مسدود ، لا سيما بعد أن انتهت الحرب التي كانت السبب المباشر في قيامها ، وبعد أن أخذت المآسي التي سببتها هذه الحرب بالاختفاء تدريجياً مع مضي الوقت . ففي أيار من عام ١٩٢٢ اجتمع عدد من الفنانين والشعراء كان بينهم تزارا الذي يعد بمثابة الأب الروحي للدادائية ، والذي ألقى بينهم كلمة ، جاء فيها :

« إن دادا تشق طريقها ، وهي ماضية لا في التوسع ، بل من أجل تخريب ذاتها . انها لا تبغي أن تتوصل الى نتيجة أو تكسب مجداً أو فائــدة ، عبر جميع هذه المواقف المقرفة . لقد كفت عن الكفاح لأنها تدرك أن ذلك لا يخدم غرضاً ما ، وأن كل هذا لا أهمية له . إن ما يهم الدادي هو نمط الحياة التي يحياها . وهنا نقف على السر العظيم .

إن دادا هي حالة ذهنية ، ولهذا كيفت نفسها تبعاً للأجناس وللاحــداث التي واجهتها . إن دادا تكيف نفسها لكل شيء ، ومع هذا فهي لا شــيء . إنها النقطة التي تلتقي فيها نعم ولا ، وكل المتناقضات ، لا في معاهد الفلسفة الانسانية الوقور ، بل في قارعة الطريق وبكل بساطة ، مثل الكلاب والجراد .

إن دادا لا نفع فيها ، شأنها شأن كل شيء في الحياة .
دادا خلو من أية حجة ، كما هو شأن الحياة .

وقد تدركون الأمر بصورة أفضل عندما أقول لكم ان دادا جرثومة بكر تشق طريقها بمثل اصرار الهواء الى كل تلك المنافذ التي فشل العقــل في إشغالها بالكلمات والتقليد » (الدادائية بين الأمس واليوم ص١٤٩ــ١٥٠) .

تاسعاً ـ المذهب السريالي Surrealism

بعد أن فقدت الدادائية معناها تدريجياً بحكم طبيعتها العدمية خلال الاعوام القليلة التي أعقبت انتهاء الحرب العالمية الاولى ، أصبح قبل انقضاء عام ١٩٢٢ واضحا ان المبدعين الشباب المعروفين بمزاجهم المتمرد لا يمكنهم أن يقنعوا بمجرد رفض الثقافة القديمة ، بل انهم يريدون أن يكافحوا ضد هذه الثقافة بقوة كما يريدون في الوقت نفسه خلق قيم فنية جديدة . إن عدداً كبيراً من الشعراء الفرنسيين الشباب الذين خيبت الحرب آمالهم والذين يرفضون تقبل علم الجمال الذي تبشر به الفلسفة المادية ، هؤلاء الشعراء وجدوا حتى النداءات « اليسارية المتطرفة » التي تطلقها السريالية تتطابق مع مزاجهم الفكري والعقلي . لقد وعد برنامج المذهب السريالي أن يسمو بهؤلاء الشعراء فوق الواقع ــ أي فوق روح النفاق الكريه الذي يميز الوجود البورجوازي والفن البورجوازي ، كما وعد هذا البرنامج بامكانية « استعمال الصورة الفنية المذهلة استعمالاً عنيفاً وجامحاً » على حد تعبير أراغون . كما أكد هذا البرنامج امكانية « التعبير عن الظواهر الحياتية للانسان تعبيراً موحداً ومتلاحماً في كل من الحياة والشعر » كما قال تزارا ، ووعد كذلك بتحديد مبدئي وفوري لا للفن وحده فحسب ، بل لكل الحياة أيضاً كما توهموا ، وللسياسة ، والاخلاق ، والوجود المعاشي . لقد أوحت السريالية لمخيلتهم عدداً من الوسائل الكفيلة بتحطيم البنية اللفظية للغة ، هذه اللغة التي ظنوا أنها لم تكن طوال قرون عديدة إلا في خدمة الكلام التافه والخبيث للاوساط الظالمة ، كما أوحى لهم بوسائل لخلق لغة حديث من نوعها مبسطة الى حد بعيد ، و « شيئية » وعاجزة عن الكذب، ولكنها تمتلك قدرة تعبير ساحر .

ان التمرد ، وحماسة الشباب ، والامكانيات الابداعية المتدفقة للشعراء والفنانين الشباب الذين انضووا تحت راية السريالية ، كل ذلك أعطى قوة

دفع كبيرة لهذا التيار الفني الجديد أشغل مكاناً بارزاً داخل الأدب الفرنسي خاصة .لقد غاب عن بال السرياليين الذين اعتقدوا مخلصين بأنهم قطعوا صلتهم نهائياً بالتقاليد القومية (التي اقترنت عندهم بالحرب التي زعم أنها قامت من أجل حماية هذه التقاليد) ، غاب عن بالهم أن لديهم ، هم أيضاً ، تقاليدهم الخاصة ـ تقاليد رامبو ، ولوتريامون ، والتكعيبية ، والدادائية ، والوحشية Fauvism ، وهيوم أبولينير .

ان استيعاب التقاليد الفنية التي خلقها أبولنير ، ساعد الى حد بعيد على تحقيق النجاحات الاولى في انجازات السريالية . ومع ذلك فلم يكن الميراث الذي تلقاه السرياليون وقفاً على لهيب التمرد الذي يتصف به شعر أبولنير ، بل ورثوا أيضاً أغلال علم الجمال العصرائي modernistic التي لم يستطع الشاعر أن يتحرر منها والتي سبق أن وجد الدادائيون أنفسهم مكبلين بها دون أن يشعروا . والسرياليون لم يستطيعوا ، في تلك الاعوام ، أن يفهموا أن المجتمع البورجوازي الذي تألبوا ضده بكل هذه الحماسة ، استطاع بدوره أن يخضعهم لنفسه من حيث لا يشعرون ، وبطريقة أو بأخرى .

ان التناقض الداخلي للمذهب السريالي ، الذي كان وراء أزمته المقبلة وانحلاله ، يكمن في أن السورياليين ، وقد تكتلوا تمهيداً لاقتحام العالم البورجوازي ، لم يغادروا رصيف الفلسفة المثالية لهذا العالم ـ النزعة اللاعقلانية لكل من برجسون وفرويد (irrationalism ـ نظام يؤكد على الحدس أو الغريزة أو الشعور أو الايمان أكثر من توكيده على العقل ، أو يقول بأن الكون تسيره قوى غير عاقلة . المورد) ـ ولا رصيف علم الجمال العصرائي ، ولا حتى نظامه السياسي .

ان التناقض بين الدافع الاساسي للمذهب السريالي والفهم الفردي الفوضوي المبتذل لأهداف ووسائل الكفاح ضد العالم البورجوازي ، وبالتالي بين الامكانيات المحدودة لتحقيقها تحقيقاً فنياً ، هذا التناقض تم

التعبير عنه من حقيقة أن الشعراء الكبار الذين اجتذبتهم حركة السوريالية اضطروا في أحسن أعمالهم الأدبيـة الى تجاوز أطر المذهب السـريالي ، ولم يكونوا سرياليين .

ومن الناحية الأخرى فان هذا التناقض مرده الى أن هذه الحركة وجدت على رأسها أندريه بريتون الذي يشير الباحثون الى التواضع النسبي لموهبته، والذي اندفع في مبادرته الى صياغة البرنامج الجمالي والفلسفي للسريالية . إن بريتون الذي خدم أثناء الحرب في عيادة للامراض العقلية ، استطاع أن يضمّن هذا البرنامج عناصر متفرقة من مذهب فرويد حول العقل الباطـن. وبالاضافة الى أن بريتون غرس النزعة اللاعقلانية ، وأن نشاطه أدخـل الى الحركة السريالية مسحة من الهواية السطحية a mataurishness ، وروح المغامرة ، فقد اختار في بحثه عن صيغ جديدة للاحساس والتعبير ، طريقـاً ، على حد تعبيره « مصحوباً بحد أقصى من المغامرات » .

لقد عزم بريتون على أن يسبغ على الحركة السريالية صيغاً ذات طـابع سلطوي (autnoritarian — ذو نزعة بضرب من الحكم يُخضع فيه الفـرد وحقوته إخضاعاً كاملاً لمصلحة الدولة . (فاشستي) — المورد) . في البداية عام ١٩٢١ ، أخذ على عاتقه العمل على التحضير « لعقد مؤتمر من أجل صياغة توجيهات حول حماية روح العصر الحديث » . ان النوايا والوسائل الملتوية التي حاول بريتون اتخاذها ضد أولئك الذين يخالفونه في الرأي ، قد أثارت الاحتجاج . ان تزارا ، والوار ، وريبمون — ديسين وصفـوا هذه النيـة المثيرة للضحك من أجل « عقد مؤتمر لاقامة حدود فاصلة للفن المعاصـر » بأنها « رجعية من كل النواحي » . إن الاجتماع الذي عقده الشعراء الشباب (في السابع عشر من شباط عام ١٩٢١) أيد مثل وجهة النظر هذه . بعد ذلك أصبح بريتون أكثر حذراً . ومع ذلك فان منطق تطور الحركة ساعد بريتون فيما بعد على تكبيل الحركة السريالية بمختلف القيود والتوجيهـات حول

ما يتعين على الشعراء تصويره والطريقة التي يتبعونها في ذلك • ولقد أشار أراغون الى ان الحركة السريالية قامت بالدرجة الاولى ضد « ذلك » ، وانها بقيت محافظة على هذا النهج ولم تمنع الشعر من أن يطرق هذا الميـــدان أو ذاك ، وذلك قبل أن تفقد معناها وتصبح بالضبط هذا النوع من التعويذة والعقيدة الجامدة •

لقد حظي تأثير بريتون في الحركة بفعاليات قيادية تنظيمية ، وبتمكن من العبارة « اليسارية » في السياسة وعلم الجمال • وفي وقت آخر ، في بدايـــة عقد الثلاثينيات ، عندما أدى تطور عدد من السرياليين الذين يمتلكون قناعات ثورية حقيقية ، الى تقويض الاسس التي يرتكز اليها تأثير بريتون ، نجـــد الأخير قد هجر العبارات « اليسارية » التي لا تتصف بالشعور بالمسؤولية » الى الدعاية المعادية لليسار •

ان البدايات الاولى للسرياليين يمكن تلمسها في عدد من مقالات ابولنير في زمن تعاطفه مع النزعة التكعيبية ، لا سيما أقواله ذات الطابع النظري في تلك المرحلة التي كانت فيها جماعة الدادائيين نفسها تمارس تأثيرها في الأقل على الأحكام الجمالية للشاعر ، ان لم يكن ذلك التأثير قد امتد ليشمل شعره أيضاً • وينصرف الكلام هنا الى المقدمة التي كتبهـــا أبولنير لـ « الدرامـــا السريالية » ــ « أثداء تيريزيه » (التي عرضت على المسرح في ٢٤ حزيران ١٩١٧ ، وطبعت في كانون الثاني عام ١٩١٨) ، كذلك ينصرف الكلام خاصة الى مقالة « روح العصر الحديث والشعراء » التي نشرت بعد وفاة الشـــاعر مباشرة في مجلة « ميركيور دي فرانس » في الاول من كانون الاول ١٩١٨ • وفي هذين العملين تمت ، تقريباً ، صياغة كل ما يمكنه أن يجذب الى النزعة السريالية الشبيبة الشعرية زمنذاك المشبعة بالمزاج المتمرد والتي كانت تحلم بقلب العالم الناقص متخذة من أعمالها الأدبية سلاحاً لهذا الغرض •

لقد تجنب السرياليون في نظرياتهم الجوانب العقلانية التي تضمنتهـــا

أعمال أبولنير الأخيرة • كتب أبولنير وهو يلخص عقيدته الشعرية في مقالة « روح العصر الحديث والشعراء » : « ان الشعراء المعاصرين هم ، بالدرجة الأولى ، شعراء الحقيقة المتجددة » وقام هنا أيضاً ، مثلما فعل في مقدمة المسرحية ، بطرح مثله الأعلى في الحياة في مواجهة المذهب الرمزي ، والانطباعي ، وفي مواجهة الميول الساعية الى إشاعة النزعة التزيينية decorative في الفن • « إن الامكانيات المتوفرة في ميدان الالهام الشعري ليست أقل منها في الصحيفة اليومية التي تستطيع أن تقدم في صفحة واحدة حلولاً لأكثر المشاكل تعقيداً ، وأن نقوم بزيارة أكثر الاقطار بعداً ••• » لقد دعا أبولنير الشعراء ليتحلوا بالشجاعة نفسها التي يتحلى بها العلماءالذين يتعمقون في مجال الاشياء المتناهية في العظم والاشياء المتناهية في الصغر ، والذين يبتكرون الآلات الجديدة ، بل إنه يدعو الشعراء أيضاً الى أنيتقدموا على العلماء أنفسهم •

إن أبولنير ، وهو يكافح ضد ميل النزعة الطبيعية لنسخ الواقع كما هو، ركز الانتباه لا على مبدأي التعميم الفني والنمذجة ، بل على الطبيعة الشرطية في الفن : « عندما قرر الانسان أن يعيد اتتاج المشي ، صنع العجلة التي لا تشبه القدم • بكلمة أخرى ، إنه تصرف بطريقة سريالية دون أن يعي ذلك » •

وفي هذه الحالة ، فان أبولنير يصوغ بدقة كبيرة عدداً من خصائص التعبير الأدبي التي أصبحت فعلاً خصائص مميزة للفن العصراني المعروف بتبسيطه للواقع الذي يجري تناوله من خلال التأكيد على عدد من الملامح المتفرقة المتسمة بأكبر قدر من التعبيرية ، والمقدمة في اطار من التشويهات التي أريد لها إحداث مفاجأة مثيرة للقوى الادراكية •

والمسرح ، في تصور أبولنير ، لا يمثل الحياة بأكثر مما تمثل الدراجة القدم ، ومن هنا تأتي شرعية أن تدخل الى المسرح نظم جمالية جديدة ومثيرة

بإمكانها أن تعمق الخصائص المسرحية للشخصيات وتقوي فخامة توزيع الممثلين على المنصة دون أن يؤثر ذلك ، بأي حال ، في ما هو حماسي أو كوميدي في الوضعيات والمواقف التي يجب أن تحتفظ بقيمتها المكتفية بذاتها . أما الجديد الذي تاق اليه أبولنير بكل روحه فقد تصوره أحياناً في ضوء خطة شكلية ، بوصفه شيئاً ما مثيراً ومفاجئاً . « فالجديد بامكانه أن يتحقق بشكل رائع دون أن ينطوي بذاته على أي تقدم . إنه يتمثل في كونه غير متوقع (مفاجئاً) ... فالمفاجيء يعد مصدراً مهماً جداً لقوة الشعر الجديد ... » . لقد أدان أبولنير كتابة القصائد المحاكية لأصوات الأفعال onomatopoeia الخالية من أي معنى وغيرها من الظواهر الخاصة بالبهلوانية stunting الشكلانية ، ولكنه عمل ، كما يتضح لنا من النص المتقدم ، بنفسه أحياناً على توجيه الشعراء نحو طريق التجديد الشكلاني بصورة خاصة ، ونحو البحث عن وسائل التعبير المثيرة والمذهلة بما تنطوي عليه من عناصر المفاجأة ونزعة تجديد في الظاهر . وأخيراً فان أبولنير في الوقت الذي تحدث جاداً عن منافسة الشعر مع العلم ، كاد أن يتحدث بالقدر نفسه من الجدية عن تغلغل الشعر في مجالات البحث العلمي وحول انجذاب الشاعر الى « عالم أحلام منتصف الليل » .

ومع أن السرياليين كانوا مستعدين من حيث المبدأ لأن يستجيبوا لنداءات أو دعوات أبولنير مجتمعة ، إلا أن علم الجمال استند عندهم من الناحية العملية الى ما هو ناقص ومثالي في هذه الدعوات . اذ لم يكشفوا ، وهم يتقبلون اسم السرياليين ، عن نيتهم في أن يسموا فوق الحياة البورجوازية بقدر ما عبّروا عن اعتقادهم بما هو فوق الواقع الذي يزعمون أنه موجود وأن الحواس لا تدركه . ان برنامج بريتون لم يذهب الى أبعد من التنبؤ بامكانية « أن يندمج الحلم والواقع بواقع مطلق من نوعه ـ أي بما هو فوق الواقع » .

إن كل ما طرحه السرياليون واسطة للاتصال بالواقع الجديد ... كان مجرد فكرة تتعلق بالكتابة الآلية outomatical دون أي سيطرة للعقل .

ويكمن جوهر الكتابة الآلية aubomatical ليس فقط في أن تتم الكتابة دون أي تحديد للموضوع وبدون أي نوع من أنواع السيطرة أو الرقابة الجمالية والمنطقية ، بل تكمن أيضاً في أن تتم هذه الكتابة من دون أي سيطرة أو رقابة أخلاقية أو معنوية ، بكلمة أخرى إنه يكمن « في اخراج كل ما يقبع في داخلنا مما يتوق الى أن يتم التعبير عنه ، ولكن رقابة الوعي في الظروف الاعتيادية تقف حجر عثرة في طريقه » .

ان عدداً من الباحثين يربطون المفهوم الجمالي الذي تقدم به بريتون بخبرته التي استمدها من تعامله مع المصابين بالامراض العقلية : « فعندما كان ما يزال تحت سلطان الاساليب الفرويدية ، قرر أن يظفر من نفسه بما كان قد ظفر به من المرض — أي الظفر بمنولوج مصحوب بتدفق كلمات سريع جهد الامكان ، الظفر بمنولوج بسببه تكون الخصائص الانتقادية للذات Subject عاجزة عن حمل أي إدانة ، هذا المونولوج الذي لا يعاني ، بالتالي ، من أي تحفظات كلامية ويعد فكرة خاصة بلغة الحديث تمتاز بأكبر قدر ممكن من الدقة » .

ويعد كتيب « الحقول المغناطيسية » (١٩٣٠) الذي ألفه أندريه بريتون بالاشتراك مع فيليب سوبو ، أول عمل فني سريالي . ويعد هذا الكتيب، من الناحية الفكرية ، خطوة الى الوراء في نشاط الشاعر ، في الأقل بالنسبة لسوبو . لقد امتازت أول مجموعة شعرية يصدرها فيليب سوبو ("Aquarium"— المربى المائي ١٩١٧) بجدة صورها وعدم تكلفها . وكانت قصيدة « الأشهر » المعادية للحرب من أروع قصائد هذه المجموعة ، في نظر المعنيين بأدب سوبو :

الساعات تمر ، والشمس لا تبزغ
وتحت ضوء مصباح أغبش ستة عشر سريراً — روتين !
كلا ليس الروتين وحده — عبودية !

إن مجموعة « الحقول المغناطيسية » المستندة في تأليفها على إعادة صياغة نص مقتضب وغير معالج (مادة خام) ، لفتت الى نفسها الانظار بفضل شكلها غير المألوف . غير أن ذلك كان نوعاً من الحداثة المعبرة عن أزمة ، تم التوصل اليها على حساب التهشيم والتكسير أكثر مما تم لصالح البناء ، انها نوع من الضلال الجديد (في نظر عدد من الباحثين في الأقل) وليس اكتشافاً لشكل جديد يتلاءم مع مضمون يمتاز بقدر أكبر من العمق . وفي أغلب الحالات ، فان النبرة الاحتجاجية في « الحقول المغناطيسية » لا تحرز إلا في أقوال مأثورة غير مألوفة وتقترب كثيراً من السخف ، وتشكل أحياناً تشويهاً مبالغاً فيه لتنبؤ كهنة المعابد الوثنية : « إن لم يكن اليوم ،ففي مناسبة لاحقة ، سيتمكنون أخيراً من إنارة القناديل » .

وفي تلك الأجزاء من « الحقول المغناطيسية » ، التي كتبها سوبو («مرآة بدون طلاء قصدير» على سبيل المثال) نحس بنوع من القنوط واليأس من الواقع الذي خلفته الحرب ، والذي يعبر عنه بصورة السجن هذه الصورة التي ميزت الشعر الفرنسي لشباب عشرينيات القرن الحالي . كتب سوبو قائلا : « إننا لا نعرف شيئاً سوى النجوم الميتة . إن شفاهنا أكثر جفافاً من الرمال المنسية ، وان عيوننا تحملق دون أن ترى ، بلا أمل!.. كلنا نبتسم ، نغني ، ولكن ليس بيننا من يشعر بنبضات القلب ... مساء اليوم كنا معاً عند هذا النهر المترع بيأسنا . لقد فقدنا حتى القدرة على التفكير . وعندما نبتسم يحول المارة وجوههم عنا مرتعبين ويولون الأدبار الى بيوتهم . إننا لا نثير في النفوس حتى الاحتقار » .

إن التجارب الشبيهة بتلك المعمولة في « الحقول المغناطيسية » تم تفسيرها من جانب بريتون في ضوء المذهب الفرويدي اللاعقلاني ، بوصفها — أي التجارب — شاهداً على أن الابداع « الحر » الذي يتم بلا مراقبة هو الذي يولد الصور الفنية ، وليس الحالات المنطقية ، بوصفها أيضاً برهاناً على تفوق المشاعر الغامضة على العقل .

لقد أوضح أندريه بريتون ، وهو يتحدث في آخر كتبه « محادثة » "Entretiens" (١٩٥٢) عن إسهام سوبو في السريالية ، أوضح أيضاً ان طبيعة الخصائص الاسلوبية للسريالية : « قد برزت مهمة التحرر التام من جميع الوسائل التي استقرت في السابق سواء ما يتعلق منها بالتفكير أو بالتعبير وذلك بالنظر لقيام الحاجة الى طرح أسلوب جديد بصورة نوعية خاص بالتعبير عن الذات والاحساس بها ، أسلوب تتطلب وسائل البحث عنه حداً أقصى من نزعة المغامرة ... » .

وخلال عقد العشرينيات ألح أندريه بريتون من أجل أن تصبح النزعة السريالية منهجاً فنياً محدداً الى أقصى حد . وكان بريتون نفسه قد أعطى عام ١٩٢٤ أول تعريف محدد ومفصل للسريالية وذلك في « بيان السريالية » حيث كتب أن النزعة السريالية هي : « ميكانيكية سايكولوجية ، يفترض أن يتم بمساعدتها التوصل الى التعبير ... عن المعنى الذي يؤدي وظيفته بحق ... والى إملاء الفكرة من دون أي مراقبة من جانب العقل ، ومن دون أي اعتبار لأي تصورات جمالية أو أخلاقية (معنوية) » . ويواصل بريتون الكتابة قائلا : « ان السريالية ترتكز الى الاعتقاد بوجود واقع أعلى خاص بصيغ معلومة للتداعيات والاقترانات associations التي أهملت من قبل ، كذلك ترتكز الى الاعتقاد بالقدرة الفائقة للاحلام » .

وفي هذه الصيغة يتكرر المفهوم الرمزي حول الشاعر بوصفه وسيطاً مغناطيسياً medium الذي يستطيع ، بعد أن يعطل رقابة الوعي ، أن يتلقى

أو ينقل ما هو فوق الواقع وفوق مستوى الحواس ، وبالطريقة نفسها يحل، كما يزعم ، المشاكل الحياتية التي تستعصي على الحل بوسائل أخرى .

ومع ذلك فان السرياليين ، ومن بعدهم البحث الأدبي البورجوازي المعاصر ، يصرون بالضبط على تمييز التيار الجديد من الرمزية . ففي كتاب « تأريخ الآداب الأوربية » الصادر عام ١٩٥٦ ، يؤكد غايتان بيكون أن السريالية وضعت البداية ، خاصة للشعر العصراني modern الذي تطور بعد الرمزية وعلى الرغم منها . وفي هذه الحالة فان بيكون يتصور هذا النوع من الشعر أشد قرباً من الواقع ، نظراً لأن النزعة الرمزية « ابتعدت عما هو واقعي أو أخرجت ، وهي تقيم حدوداً فاصلة بين ما هو خاص بالشعر وما ليس بشعري ، من مجال الشعر حيزاً أو مجالاً كاملاً من الواقع » .

إن هذا الدفاع عما هو واقعي أو حقيقي في الشعر العصراني لا ينبغي أن يؤخذ مأخذ الجد . وكما يتضح من شرح بيكون للقضية فان الكلام لا يدور أبداً على وحدة ما هو موضوعي وما هو ذاتي في أعمال الفن : « إنه منهج جديد لبناء القصيدة بوصفها موضوعاً مصطنعاً إذا تعين عليه أن يكون متفقاً أو متطابقاً مع العالم والروح فانه لا يتعين عليه أن يعبر مباشرة لا عن الأول ولا عن الثاني ... » ويضيف بيكون « إن الواقعي أو الحقيقي ليس هو هدفنا ، وان عد مشكلة بالنسبة الينا » .

إن فكرة « التذليل » السريالية ــ بوساطة الشعر ــ للواقع الموضوعي، وللزمن ، وللمكان ، هي فكرة قديمة تكرر ، من حيث سماتها الاساسية ، النظرية الرمزية الخاصة بالشعر ــ الاستبصار الكلي القدرة ، بالشكل الذي صاغها رامبو في أيار عام ١٨٧١ فيما ما يدعى بـ « رسائل مستبصر » .

إن علم الجمال السريالي للمدة ١٩٢٢ــ١٩٢٥ ، رغم حسن نوايا السرياليين وهم يسعون الى التجديد ، لم يملك إلا أن يصرف أصحابه عن

الحياة وكان في جوهره غريباً تقريباً عن الواقع ولا عقلانياً ، شأنه في ذلك شأن علم الجمال للنزعة الرمزية . وفي هذه المدة نفسها تبنى جميع السرياليين وجهات نظر تنتمي الى الفلسفة المثالية . كتب أراغون في كراسة « موجة الأحلام » (١٩٢٤) ان « الواقعي يعد مجرد علاقة ، شأنه شأن أي شيء آخر » . ولقد أكد أن « جوهر الأشياء لا يرتبط بالواقع بأي شكل من الاشكال » ، مفترضاً أن « هنا ، عدا ما هو واقعي ، توجد كذلك علاقات أخرى يمكن التقاطها وتعد أولية primary ، شأنها شأن ما هو واقعي أو حقيقي ، مثل الحادثة ، والوهم ، والحلم المتخيل . إن هذه الاشكال أو الأوجه المختلفة تتوحد فيما بينها وتتناسق لتكون معاً ما هي عليه النزعة السريالية » .

بدأ عند السرياليين منذ عام ١٩٢٢ ما أطلقوا عليه « عصر الأحلام » أو « دخول الوسطاء المغناطيسيين » . ان عدداً من الأدباء الجدد انضموا الى الجماعة ، منهم رينيه كريفيل ، وبنجامين بيريه ، وروبير ديسنوس ، خاصة ، قدموا بوصفهم معلمي الطريقة الاملائية و « التسجيل الميكانيكي » للرؤى نصف الواعية . وبهذه الدرجة أو تلك ، جرب هذا « الفعل السريالي المطلق » كل من بريتون ، وأراغون ، وايلوار ، وسرياليين آخرين .

أكد السرياليون أنهم يظهرون اهتماماً كبيراً للابداع الجماعي . لقد اعتقدوا مستندين الى رامبو ولوتريامون أن « الشعر يجب أن يؤلف بالاشتراك بين جهود الجميع ، لا بجهد فرد واحد بعينه » . لقد أنكروا في البداية المواهب الفردية وأثاروا الشكوك حول ما إذا ينبغي أن يعزى الى الشاعر فضل تسجيل ما هو وجداني وباطني المستقل عن الشاعر نفسه . لقد ألف السرياليون ، في حالات ليست نادرة ، كتباً بالمشاركة ، أسبغوا عليها بمحض اختيارهم صيغة تفتقر الى الهوية الشخصية خاصة بـ « الأمثال » (أنظر ، على سبيل المثال « ١٥٢ مثلاً جيء بها انسجاماً مع ذوق الوقت

الخاضر » ١٩٢٥ لكل من بول ايلوار وبنجامين بيريه) • ومع ذلك فان السعي لقطع الصلة بالابداع الفردي اتخذ عند السرياليين أشكالا شاذة وتحول الى نوع من اللعب اللاهي • لقد انتشرت « مودة » أن يبدأ أحدهم بكتابة اسم ثم يطوي الورقة ويسلمها باليد الى شخص آخر بجانبه الذي يقوم بدوره باضافة صفة دون أن يطلع على ما كتبه زميله قبله وهكذا • وبالنتيجة تم الحصول على عبارة ليس لها أي معنى ، (من هذه العبارات ، على سبيل المثال : « إن الجثة المتأنقة تشرب خمرة شابة ») ومع ذلك فقد أذيعت على اعتبارها مفعمة بمعنى خفي •

إن السرياليين بحكم الطابع العدمي (النهلستي) ، الذي يميز مواقفهم من التقاليد الوطنية ، لم يفكروا في إقامة الحدود الفاصلة بين التقاليد الرجعية والاخرى التقدمية داخل الثقافة الفرنسية ولهذا السبب فقد سمحوا لأنفسهم بتوجيه طعنات قاسية ضد مقدساتها • لقد اتصف الكراس الهجائي « الجثة » ("Un Cadavre") بقسوة خاصة • في هذا الكراس تقدمت جماعة السرياليين عام ١٩٢٤ مطالبة بعدم اقامة موكب تشييع لجنازة أناتول فرانس الذي رأوا في إبداعه أسمى (ومن وجهة نظرهم ، أبغض) ما حققته الثقافة الفرنسية القديمة • ومما له دلالته أن أناتول فرانس بحكم أفكاره التقدمية ونزعته الوطنية ، واتجاهه الواقعي ، كان الأبغض الى نفس بريتون • « لوتي وباريس ، وفرانس ــ سنعد علامة فأل ذلك العام الذي أطاح بهؤلاء الشيوخ الثلاثة وجوه الشؤم ••• وسوف لن أمانع من أن نهدي آخر اثنين منهم خاصة أبلغ كلمات الاحتقار ••• ولنجعل من ذلك اليوم عيداً نحتفل به ، عندما يتم دفن المكر ، والنزعة التقليدية ، والنزعة الوطنية ، والتكيف مع الزمن time-serving ، ونزعة التشاؤم ، والنزعة الواقعية ، والتخاذل ! » •

لقد أخذ إبداع الكتاب الذين وقعوا تحت تأثير النزعة السريالية ، يعاني من أزمة • فقد فقدت قصائد اليوار الوضوح الذي ميز أعماله الأدبية

الاولى ، فاكتسبت طبيعة عسيرة على الفهم • أما القصص التي ضمها كتاب أراغون « الفجور » (١٩٢٤) Le Libertinage فقد اتصفت بالتشوش ، وبشيء من التفكك وببعدها عن الحياة •

واقتربت من السخف واللامعنى المقاطع القصصية التي ضمّنها بريتون في « بيان النزعة السريالية • سمكة متحللة » (١٩٢٤) • وفي عدد من هذه المقاطع حاول بريتون أن يعوض عن غياب المضمون من عباراته المفتقرة الى المعنى بأن لجأ الى محاكاته في الظاهر للابنية النحوية وللايقاع في « استبصارات » رامبو •

وتبقى « ناديا » ("Nadja, roman poétique" ١٩٢٨) العمل الأدبي الوحيد الذي يتصف بطابع انساني عند بريتون • و « ناديا » هي قصة كتبت معظم أجزائها بلغة بسيطة ، وتدور حول انجذاب المؤلف نحو امرأة غريبة ، تمتعت ، حسب تأكيده ، بموهبة الاستبصار واختتمت حياتها في مستشفى للامراض العقلية • لقد كتب المؤلف ، الذي تسرد أحداث القصة على لسانه ، باستياء عن الوضع المجحف في العالم الرأسمالي بالنسبة لامرأة وحيدة ولا تملك أي سند ، وعن عجزها الذي ازداد سوءً الى حد بعيد بسبب مرضها العقلي •

ومع ذلك ، ففي هذا العمل الأدبي ، الأقل ابهاماً بين أعمال بريتون ، تتعرض أسس الحياة الى إعادة نظر سريالية ، الأمر الذي يؤدي في نهاية المطاف الى تشويهها الى الحد الذي أفقدها ملامحها • ويعلق المؤلف ان « الجمال سيكون متشنجاً أو انه سيختفي نهائياً » • ان الرواية مليئة بأوصاف الرؤى المليئة بالهذيان عند ناديا • وفي الرواية يجري الحديث بالتفصيل عن تخايل يد لناديا ، تتوهج على الماء ، ومع ذلك فقد أثارت اهتمام النقاد والباحثين وطرحت أسئلة جادة حول مغزاها ، وتفسيرها •

يعاني كتاب بريتون من تعاقب مستمر بين الصور الحية والهجوم المبهرج

على واقعية العالم • وحسب اعتقاد بريتون فان الرؤى هي التي تقرر مصير الواقع ، وتعد — حسب تعبيره وهو يتباهى باستخدام المصطلحات التي يستعيرها من فرويد — واقعاً يستعصي على التحديد Superdeterminant ومن الرؤى بالذات تنطلق أقوى الانطباعات التي تقف « خارج أي نوع من أنواع الاخلاقية » • وقال بريتون : ان « الواقع يستلقي الآن تحت أقدام ناديا ، شأنه شأن كلب مراوغ » •

يلاحظ خلال المدة ١٩٢٤—١٩٢٦ انعطاف ملحوظ في الحركة السريالية• ففي المجلة الجديدة « السريالي الثوري » التي بدأت صدورها عام ١٩٢٤ ، أخذت المسائل ذات الطابع السياسي والاجتماعي تشغل حيزاً أكبر •واعتباراً من هذا الوقت أخذت النزعة السريالية تفسر بوصفها « وسيلة لتحقيق حرية أكبر للافكار » أكثر من كونها تياراً أدبياً • وفي هذا القدر أو ذاك من المزاج الفوضوي يصرح السرياليون انهم « مفعمون عزماً على القيام بالثورة » •

وفي الوقت الذي تجد الحركة السريالية تضم فريقاً من الكتّاب الذين لا يتسترون على أفكارهم الرجعية والتعصبية كان بينهم من أعلنوا عن دعمهم لليسار الفرنسي في كفاحه ضد الحرب الاستعمارية في المغرب العربي ، وتقربوا من حلقة الفلاسفة التي ظهر من بين أعضائها كتّاب يساريون كبار ، منهم جورج بوليتسر وجورج فريدمان •

عرفت المدة ١٩٢٦—١٩٢٨ نهوضاً نسبياً في الابداع الفني للسرياليين• لقد أصدر السرياليون كراساً هجائياً جماعياً معادياً للاخلاقية البورجوازية وذلك بمناسبة ازاحة الستارة عن نصب آرثور رامبو في سارليفيل في تشرين الثاني عام ١٩٢٧ • وفي هذا الكراس المختصر كشف السرياليون عن الكراهية الشديدة التي كان الشاعر يكنها للبورجوازية ، وعن تفاهة التقديس البورجوازي الضيق الأفق الذي حاول سكان شارليفيل وأمثالهم ممن عرفوا بضيق الأفق ، أن يحيطوا به رامبو • وتعد مشاركة السرياليين في المعرض

المعادي للاستعمار ، الذي أقيم عام ١٩٣١ من مواقفهم المهمة التي اشتركوا بها مع اليسار الفرنسي .

وتعد المدة نفسها ١٩٢٦ــ١٩٢٨ كذلك بداية للانشقاقات الحادة التي قادت الى خروج شعراء كبار من الحركة السريالية . إن التاريخ المبكر لابتعاد اليوار عن الحركة السريالية ، كان قد تم تثبيته من جانب فردينان الكييه المعروف بعدائه المبدئي لاليوار ، والذي أرضى في كتابه « فلسفة السريالية » « نقاء » الاتجاه عند بريتون . ومهما قيل عن الدوافع التي تحكمت بالكييه ، فقد أظهر الاخير بشكل مقنع كيف أن اليوار رفض المنهج السريالي وذلك منذ عام ١٩٢٦ حيث بدأ يميز النصوص السريالية من أعماله الشعرية خاصة التي « تمثل نتيجة طبيعية للارادة المعبر عنها تعبيراً واضحاً ، وصدى لأمل محدد أو ليأس وقنوط » . إن الكييه يعترض بسخرية على هذا المفهوم من جانب اليوار : « إنه مفهوم صحيح حقاً من وجهة نظر المنطق ، وعلم الجمال التقليدي ، والعقل السليم المبتذل (العادي ، اليومي ، الدارج)، أي من وجهة نظر كل ما قررت السريالية أن تتجاوزه آنذاك ... إن التمييز الذي أقامه اليوار ليس أكثر من عودة الى مفهوم الجمال Beauty بوصفه موضوعاً للتأمل ، لا موضوعاً للامتلاك ... وبالتالي فهو عودة الى رفض السعادة . ولا يعد هذا المفهوم أكثر من مفهوم كلاسيكي . وبالفعل فحتى قصائد اليوار عادت ، هي الأخرى ، بسرعة الى الجمال من النمط الكلاسيكي ، هذا الجمال الذي يعد، من غير شك ، رائعاً من جميع وجوهه، ولكنه جمال يمكن أن يقيّم حتى من جانب قراء غرباء تماماً على النزعة السريالية » . بعد ذلك يأتي الكييه باشعار « رائعة من جميع الوجوه » فعلاً يقتبسها من « عاصمة الشجن » لاليوار طبعاً، القادرة على أن تقيّم من جانب قراء غرباء تماماً على النزعة السريالية » .

لا شك في أن الاضطراب الغنائي الصادق عند اليوار ينتصر على

الأعراف السريالية لا سيما في كتابيه : « عاصمة الشجن » (١٩٢٦) ، و«حب الشعر» (١٩٢٩) . ففي هذين الكتابين لا نجد أثراً لـ «التسجيل الميكانيكي» ويحل محله الايجاز والاختيار الدقيق للوسائل التعبيرية الشحيحة التي ميزت إبداع اليوار في مراحله الأخيرة .

ويؤكد الكبيه أن لدى أراغون أيضاً ظهرت ، منذ أواسط عقد العشرينيات ، بوادر تصادم جمالي (استتيكي) مع النزعة السريالية . لقد وقف أراغون ابتداءً من كتابه « بحث حول الأسلوب » (١٩٢٨) ، شأنه شأن اليوار وإن كان قد تم ذلك وفق خطة مختلفة شيئاً ما ، وقف ضد المساواة الفظة بين الشعر والحياة . لقد استاء أراغون من موقف السرياليين من الابداع ، هذا الموقف غير المسؤول والعسير على الفهم والدعائي أيضاً . كتب أراغون باستياء يقول : « وبحجة أن السريالية تتطلب ذلك ، فان كل من هب ودب يرى أن من حقه أن يضع خربشاته المبتذلة جنباً الى جنب مع الشعر الحقيقي ... » . والى جانب هذا التغير في وجهات النظر الجمالية (الاستيتيكية) فان تطورات واضحة تحدث في إبداع أراغون . ففي « الفلاح الباريسي » (١٩٢٦) ينتقل أراغون ، على الرغم من محافظته على التلقائية والحدة في التعبير اللتين طورهما في مرحلة السريالية ، ينتقل الى تعميق الخصائص الواقعية وهو يعيد صياغة الحياة .

ان تغيرات مشابهة مصاحبة أيضاً لانضاج معالم الشكل ، يمكن ملاحظتها في مجاميع تزارا الشعرية التي صدرت في وقت لاحق ، في الاعوام ١٩٣١ ، ١٩٣٢ و١٩٣٣ على التوالي ، تزارا ، بعد أن اختلف مع بريتون عام ١٩٢١ ، لم يسهم مع جماعة السرياليين ، غير أننا نستطيع أن نلاحظ في تطوره الفني خلال عقد العشرينيات ملامح شبيهة بتلك التي حدثت خلال تطور الابداع الشعري عند كل من أراغون ، واليوار ، وديسنوس .

ان ميولاً معادية للحياة البورجوازية تزداد قوة ، هي الأخرى ، حتى في ابداع فيليب سوبو الذي أخذ يبتعد خلال هذه المدة عن السرياليين الآخرين ويخصص قسطاً أكبر من اهتمامه للرواية ، لقد كان سوبو ينتمي الى عائلة ميسورة الحال ، ومع ذلك فقد دأب في أعماله الروائية على فضح شغف البورجوازية الكبير بالمال • كتب سوبو يقول : « ان جوانحي مفعمة بالاحتقار لهذه الطبقة من المجتمع وأشعر بمتعة وأنا أراقب انحلالها التدريجي ، وان كان بطيئاً في رأيي » •

ان تنامي الصراع الطبقي أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات زاد بدوره من حدة التناقضات داخل الحركة السريالية • لقد خرج أراغون نهائياً من الحركة المذكورة أما كل من تزارا ، وديسنوس فقد واصلا تعبيد طرق تقدمية جديدة • هذا من ناحية ، ومن الناحية الاخرى انضم الى الحركة آخرون من أمثال الفنان — الملغز mystificator سلفادور دالي الذي عرف باعجابه بنمط البورجوازية الامريكية مما حمل ، بالنتيجة ، بريتون على أن يبتكر جناساً تصحيفياً anagram ساخراً حصل منه على لقب يعني «المتعطش للدولارات» ("Salvador Dali" أصبح "Avida dollars") •

أصدر بريتون بيان السريالية الثاني عام ١٩٢٩ وكان مفعماً بمزاج فوضوي هستيري : « إن أبسط فعل سريالي يتمثل بالخروج الى الشارع واطلاق النار من المسدس في صدور الناس كيفما اتفق ، وبكل ما أوتي المرء من قوة » • انه في هذا الوقت يتنكر حتى للتقاليد الموروثة عن شعراء مثل : رامبو ، وبودلير ، وأدغار الن بو ويفترق عن معبودي الأمس في الأسلوب الفني : « سنبصق » بالمناسبة على أدغار بو ••• » • وزاد بريتون على ذلك بأن رفع شعار « إضفاء الطابع الغيبي على النزعة السريالية » ، ودعا الى دراسة المذهب القبلاني cabalism (فلسفة دينية سرية ، عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط ، مبنية على تفسير الكتاب المقدس تفسيراً

صوفياً . المورد) ، وتحضير الأرواح (spiritism — الاعتقاد بأن أرواح الموتى تتصل بالأحياء عبر وسيط عادة . المورد) ، وعلم التنجيم astrology

لقد أدى بيان بريتون ، وهو يكشف بوضوح الاتجاه الرجعي لأفكار صاحبه ، الى انشقاق السرياليين .

ديسنوس أصدر عام ١٩٣٠ بيانه الثالث حول السريالية . في هذا البيان تم فضح النزعة الروحانية عند بريتون ورغبته « في التكسب من السريالية » . وقال ديسنوس : « إن الاعتقاد بما هو فوق الواقع يعني تعبيد الطريق ، من جديد ، الذي يقودنا الى الله . ان النزعة السريالية كما تطالعنا في شكلها الذي حدده بريتون تمثل أكبر خطر يهدد حرية الفكر ، وأخطر فخ وضع خلسة في طريق الفكر الحر ، ونصيراً مضموناً في إعادة بعث الكاثوليكية والاكليروسية (clericalism — مذهب يدعو الى إعادة نفوذ الكنيسة . المورد) . ولقد أعلن ديسنوس بصوت عال أنه لا يؤمن بوجود « سوى واقع واحد ، شامل ووحيد ، وهو في متناول الجميع » . لقد تحدث ديسنوس في بيانه عن « النزعة البورجوازية القديمة » عند بريتون كما أخبر أن بريتون سيستغل أول اضطرابات تحدث لينضم في الحال الى « كوبلنس » ، أي الى معسكر الرجعية .

وتأتي مقالة تزارا « تجربة حول وضع الشعر » كانون الاول ١٩٣١ لتؤشر الميول الجديدة والتقدمية ، في هذه المقالة ينظر تزارا الى تاريخ الشعر الفرنسي بوصفه صراع تيارات واتجاهات ، ويربط انجازات الشعر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين بالتيارات المعادية للبورجوازية . وفي التيارات التقدمية يسيطر الشعر بوصفه نشاطاً فعالاً من نشاطات الروح وذلك على النقيض من الشعر بوصفه وسيلة تعبير أكثر خضوعاً ، في رأي تزارا ، للايديولوجيا البورجوازية .

ـ ٢ ـ

وفي عام ١٩٣٠ يحول بريتون اسم مجلته من « الثورة السريالية » الى « السريالية في خدمة الثورة » (١٩٣٠ــ١٩٣٣) • وفي العدد الاول من المجلة الجديدة أعلن بريتون عن استعداده لاقامة اتصالات مع المنظمـات الثوريـة العالمية للكتـاب ، أما في الواقع فان جماعـة بريتون توغل أكثر فأكثر في المعارضـة •

إن نفوذ بريتون المعنوي خلال عقد الثلاثينيات يتمتع بدعم من مشاركة اليوار له بتأليف عدد من الكتب ، أشهرها « الحبل البرىء » الذي قلد فيه حركة الفكرة عند المصابين بالأمراض النفسية ، وهذا الكتاب لم يتضمن ما يشير الى أي تقدم في إبداع اليوار ، وكان ضبابياً على الطريقة السريالية • وعلى الرغم من ذلك فقد لفت اليه الانظار بفضل رهافته الشكلية • أما كتب بريتون نفسه خلال عقد الثلاثينيات فقد كانت ذات طابع صـوفي ، وتصفه الهواجس المتحققة •

لقد كانت الحرب الأهلية في أسبانيا سبباً لاحداث مزيـد من التفكك في صفوف السريالية • لقد خرج من صفوف الحركة السرياليـة پول اليـوار الذي يعد أبرز شاعر فرنسي في عصره • ويعد خطابه « مستقبل الشعـر » (١٩٣٧) ومجاميعه الشعرية أواخر عقد الثلاثينيات ، وأخيراً « أول كتـاب مفتوح » (١٩٠٤) ، كل ذلك يعد شواخص بارزة على طريق الشعر الفرنسي المعاصر نحو الواقعية •

وفي نهاية عقد الثلاثينيات لم تعد الحركة السريالية تلك الظاهرة الفعالة في الحياة الأدبية • لقد باءت بالفشل جميع محاولات بريتون الرامية الى اقامة فيدرالية دولية « مستقلة » تروتسكية للكتاب ، كما أن مجلة « كليه » التي اتخذ كل الاستعدادات لاصدارها توقفت بعد صدور عددها الثـاني • وخلال الحرب العالمية الثانية أقام بريتون في الولايات المتحدة الامريكيـة ، وبعد الحرب كتب قصيدة « في الطريق الى سان رومانو » (١٩٤٨) برهـن

فيها أن « أحضان الابداع طالما واصلت نشاطها ، فهي ، شأنها شأن الأحضان الجسدية ، تحرم أي نوع من أنواع الغياب في ميدان الحزن البشري » .

اتسمت قصيدة « أغنية لشارل فوريه » (١٩٤٧) التي تعد واحـدة من أبرز قصـائد بريتون لمدة ما بعد الحرب ، بالتهكم العدمي (النهلسـتي) ، وكانت مفعمة بروح الانشقاق والتفكك .

عاشراً – الواقعية الإشتراكية Socialist realism

سبق أن ألمحنا الى الأزمة التأريخية التي عرفها تطور المجتمعات الأوربية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لا سيما على أثر انهيار تجربة كومونة باريس (١٨٧١) ، وانعكاس هذه الازمة على الحركة الأدبية . ان الأزمة التي عرفها منهج الابداع الواقعي خلال الحقبة المذكورة من تاريخ الشعوب الأوربية هي بمثابة المعادل الموضوعي لأزمة التطور التاريخي والاجتماعي التي عرفتها حياة تلك الشعوب . ان ردود الافعال الادبية بسبب الأزمة المذكورة ، كانت متباينة ، ومختلفة باختلاف الفئات الأدبية . وبقدر ما يتعلق الامر بأنصار الفكر الاشتراكي داخل المجتمعات الاوربية ، فقد عزوا ، وهم يؤشرون أزمة المنهج الواقعي في الفن ، ظواهر الأزمة في الواقعية الى عجز الكتّاب الواقعيين أنفسهم عن فهم الحركة التأريخية العامة التي تتجه بالبشرية نحو الاشتراكية ، والى عجزهم كذلك عن فهم الدور الثوري الذي تضطلع به الطبقة العاملة في هذا المضمار .

ان أزمة منهج الابداع الواقعي داخل الأدب الفرنسي ، التي دفعت عدداً من الأدباء لتبني مبدأ « الفن للفن » في البداية ، ثم تطورت (الأزمة) الى ظهور مختلف النزعات « الانحلالية » الحديثة في مدة لاحقة ، كل ذلك كان يترجم عجز هؤلاء الكتاب عن فهم الحركة الثورية للطبقة العاملة بوصفها — من وجهة نظر الفلسفة الاشتراكية — حركة تحررية في العصر الحديث . ان أنصار الواقعية الاشتراكية يلاحظون بأسف بالغ أن حركة التحرر المذكورة كلما اشتد ساعدها وتعاظم نفوذها في أوربا الحديثة ضد النظام البورجوازي، اشتد تعلق أنصار الفن للفن الفرنسيين (مدرسة فلوبير ، على سبيل المثال) بهذا النظام . ويضيف أنصار الواقعية الاشتراكية الى ذلك قولهم أن أنصار « الفن للفن » هؤلاء كلما اشتد وعيهم بهذا التعلق ، ازداد اهتمامهم

بالمضمون الفكري لأعمالهم • ولكن عجزهم عن فهم ، أو حتى رؤية الاتجاه الجديد الهادف الى تجديد كل الحياة الاجتماعية ، جعل وجهات نظرهم خاطئة ، وضيقة الأفق ، وأحادية الجانب وقلل من قيمة أفكارهم التي عبّروا عنها في أعمالهم • وكان من نتيجة ذلك أن الطريق المسدود الذي وجد المنهج الواقعي نفسه فيه (في فرنسا خاصة) هو الذي قاد الى ظهور الميول الانحلالية ، والميل نحو نزعة التصوف بين الكتّاب الذين كانوا يوماً ما من أنصار المدرسة الواقعية (والطبيعية) • ان أنصار الواقعية الاشتراكية يعزون تطور النزعة الرمزية ونزعة التصوف في ابداع كتاب كبار ، الى عدم القدرة على الارتفاع الى المستوى الذي يمكنهم من فهم الأفكار التحررية الكبرى التي يطرحها العصر • ومن الناحية الأخرى فان أنصار الواقعية الاشتراكية يرون أن تبني أفكار الاشتراكية والكفاح الثوري للطبقة العاملة لا يتلاءم أبداً مع منهج المدرسة الطبيعية في الأدب • انهم يناقشون هنا ادعاء زولا بالذات تبنيه لأفكار الاشتراكية ويفندون هذا الادعاء انطلاقاً من اعتقادهم بأن المنهج التجريبي الذي اعتمدته طريقة زولا يعد قليل الجدوى بالنسبة لدراسة الحركات الاجتماعية الكبرى وتصويرها تصويراً فنياً •

ان تذليل الجوانب الضعيفة لمنهج الواقعية الانتقادية يرتبط تأريخياً بعمليات البحث عن المثل الأعلى الايجابي داخل تلك الحركة التي كانت بمثابة البديل عن المجتمع القديم الذي استنفد دوره ، وبتبني العقيدة التي تؤمن مخرجاً من تلك المأساة الروحية التي عانت منها ، في مثل هذا المنعطف التأريخي، فئة المثقفين التقدميين من مختلف الاتجاهات الاجتماعية والفكرية في أوربا • ويرى أنصار الواقعية الاشتراكية اليوم ضعف منهج الواقعية الانتقادية ماثلاً في تجنب الكتاب الواقعيين اليوم لهذه الحركة ، أو – في أحسن الأحوال – في عدم فهمهم لها فهماً صحيحاً ، أو في عدم محاولة النظر فيها من قريب ، أو في اهتمامهم بذلك النوع من مجالات الحياة الذي يعد بعيداً

عن المسائل المصيرية التي يطرحها العصر ، على أن كل ذلك لا يمنع من تناولهم للمجتمع الرأسمالي تناولاً انتقادياً .

وهكذا يتضح لنا كيف أن منهج الواقعية الانتقادية يتعرض الى الانتقاد من جهتين : من جهة أنصار التيارات « الانحلالية » الحديثة الذين بشروا بمناسبة وغير مناسبة ، بفكرتهم التي تقول إن منهج الابداع الواقعي وصل الى نهاية طريقه المسدود ، ومن جهة أنصار الواقعية الاشتراكية الذين دعوا من خلال انتقادهم لمواطن الضعف في المنهج الواقعي الانتقادي الى تطوير واغناء تقاليده العظيمة بطريقة مبدعة . إن مظاهر الأزمة التي عانى منها تطور الواقعية الانتقادية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين هي التي استدعت حتمية البحث عن مسالك جديدة للواقعية ، من أجل تجديد أدواتها وذلك في ضوء الاسس الفكرية والاجتماعية الجديدة ، ومن أجل تحقيق نجاحات جديدة في الكفاح ضد الاتجاهات « الانحلالية » الحديثة خاصة . ويشخص لوكاتش في كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » نقطة الافتراق بين الواقعية الانتقادية والاتجاهات الحديثة قائلاً ، انه بينما تحول الواقعية الانتقادية التقليدية العناصر الايجابية والسلبية للحياة البورجوازية الى مواقف « نمطية » وتكشفها على حقيقتها ، تمجد الحركة الحديثة ، بحيلها الجمالية ، انحطاط الحياة البورجوازية ذاته وخواءها . ويتفق لوكاتش مع الباحثين الآخرين أن هذا الاتجاه بدأ في الطبيعة (النتورالية) وأصبح منذ ذلك الوقت (النصف الثاني للقرن التاسع عشر) واسع الانتشار فيما يتعلق بكل من الهبوط المستمر بالمضمون والتهذيب الدائم للشكل .

ومن وجهة نظر أنصار الواقعية الاشتراكية ، فان الخروج من أزمة الاتجاه الواقعي يعني بالنسبة للادب والفن العالميين منذ بداية القرن العشرين ليس تذليلاً فحسب ، لأي شكل من أشكال التأثيرات المثالية ذات الميول الرجعية المكشوفة ، بل يعني أيضاً التحول من المثالية التأريخية في فهم ظواهر الحياة

الاجتماعية الى المادية التاريخية ، من المثل العليا للديمقراطية البورجوازية الى ديمقراطية الطبقة العاملة ، من التيارات الطوباوية المتنوعة الاشكال الخاصة بالبورجوازية الصغيرة بخصوص الاشتراكية الى الاشتراكية العلمية ، ومن النزعة الانسانية المجردة الى الاعتراف بضرورة الكفاح الثوري للطبقة العاملة من أجل الاطاحة بالرأسمالية ومن أجل بناء المجتمع الاشتراكي . وكل ذلك مجتمعاً كان يعني ظهور الواقعية الاشتراكية .

إن أنصار الواقعية الاشتراكية لا ينكرون أن الواقعية الانتقادية التقليدية ما تزال تمارس دوراً مهماً كبيراً وتقدمياً وهي تقدم أعمالا فنية بارزة تستند الى مبدأ فضح الأمراض الاجتماعية للنظام الرأسمالي ، وفضح الانحطاط الروحي والاخلاقي للمجتمع البورجوازي ، ولكنهم يصرون على أهمية الحديث عن الميول التأريخية الشاملة التي تحكم تطور الأدب العالمي المعاصر ، وعن اتجاهه الأساس ، وعن الحاجة الماسة لتحقيق نهوض نوعي جديد في الاتجاه الواقعي من جانب تطوره الفني والفكري والداخلي خاصة . ومن وجهة نظر الفكر التاريخي العام يمكن القول بأن العصر الكلاسيكي العظيم للواقعية الانتقادية قد أصبح ماضياً ، ولقد آن الأوان لتحتل الواقعية الاشتراكية مركز الصدارة من الحركة الأدبية في العالم .

وفي ضوء ما تقدم يتضح أن الواقعية الاشتراكية تظهر داخل الثقافة الفنية العالمية وتتطور بوصفها انعكاساً للكفاح الثوري الذي تخوضه الطبقة العاملة من أجل اعادة تنظيم العالم تنظيماً اشتراكياً ، وبوصفها تجسيداً للخبرة الحياتية الخاصة بمجتمع اشتراكي وتجسيداً فنياً للمثل الأعلى الذي يسعى هذا المجتمع الى تحقيقه .

ويرى أنصار الواقعية الاشتراكية أن المذهب الاشتراكي لا يفترض فقط إقامة مجتمع إنساني تسوده العدالة بوصفه كياناً اجتماعياً ، بل تفترض كذلك تربية الانسان الكامل والراقي والمنسجم . ولهذا السبب فان قضية منابع

النزعة الاشتراكية في الأدب العالمي يجب ألا تقتصر على المسألة المتعلقة بتجسيد المثل الأعلى الخاص بالمجتمع الاشتراكي بواسطة الأدب الفني • إن منابع الاشتراكية في الادب العالمي ترقى ، في نظر هؤلاء الباحثين ، الى تلك النماذج الخاصة بالشخصية الانسانية الرائعة ، وبذلك الكفاح من أجل الانسان الكامل ، الذي انعكس دائماً سواء في الأدب والفن في العالم القديم وفي الاعمال الابداعية لكبار أدباء وفناني عصر لنهضة ، وفي الأدب التقدمي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وذلك دون أن يكون لهذا الأدب والفن علاقة مباشرة بقضية الاشتراكية بوصفها مجتمعاً يتصف بالكمال • وبالفعل فان هذه القضية تظهر ، من الناحية النظرية ، في وعي المجتمع بوصفها نتيجة تترتب على التفكير خلال البحث عن تلك الظروف التي لا بد منها من أجل تطوير ما هو إنساني في نفس الانسان •

ومنذ بداية القرن التاسع عشر حظيت أفكار الاشتراكية الطوباوية بانتشار واسع في أوربا • وتعد الرومانتيكية التقدمية تجسيداً فنياً لهذه الافكار • إن لوحة المجتمع الرأسمالي البورجوازي الجديد ، والاحتجاج ضد سيادة « حديث النعمة الفظ » وضد الاشكال البورجوازية للتقدم وضد ضيق أفق الحياة البورجوازية ، كل ذلك كان مفعماً بالنقد الرومانتيكي • أما البطل الايجابي فقد اكتسب ملامح رومانتيكية • وفي أدب النصف الاول من القرن التاسع عشر يتغلغل المثل الأعلى للاشتراكية في ابداع عدد من كبار أدباء هذا العصر الرومانتيكي : بايرون وشيللي ، هيوغو وجورج صاند ، بيرانجيه وهايني •

تتوجه مخيلة الشعراء الرومانتيكيين التقدميين نحو المستقبل المشرق ، الى ذلك العصر الذهبي في حياة البشرية الذي انتظر الشعراء مجيئه مع الاشتراكية • ففي « بروميثيوس طليقاً » ، هذه القصة الشعرية التي عالج فيها شيللي موضوع استعباد الانسانية وتحررها ، يجري اختيار صورها

لا من الماضي التأريخي ، سواء منه الأوربي المسيحي أو الوثني كما فعل شعراء آخرون ، وإنما جرى اختيار صور مثلها الأعلى من تلك اللوحات التي خلبت مخيلة الشاعر والتي تراءت له في المستقبل الاشتراكي . لقد تحققت نبـوءة بروميثيوس ، فارادة الزمن الخالد تنتصر على جوبيتر ، ويضطر هرقـل الى تحرير بروميثيوس من قيوده ، وتدرك الانسانية مستقبلها المضيء والسعيد:

.. من الآن
سيكون الانسان حراً في كل مكان ،
الأخ سيكون مساوياً لأخيه ، لقد زالت
كل الحواجز بين الناس ، فلا عشائر ، ولا شعوب ،
ولا طبقات بعد الآن ، لقد اندمج الجميع في كيان واحد ،
وكل إنسان أصبح سيد نفسه ،
لقد حلت الحكمة ، والوداعة ، والعدالة .

يحل العصر الذهبي الذي حلمت به البشرية منـذ آلاف السنين . فالأرض تكشف عن كنوزهـا ويوظف الناس معارفهـم للسيطرة « على العـديد والعديد من القوى الطبيعية » ، وتتحقق « بركة وفرة الخيرات » ، و « ويظهر من عدد كبير من النفوس روح واحد » وكل عائلة « تحيا وسط روضـة الحياة ، الخضراء » :

لم يفكر أحد في أي وقت من الأوقات ،
أن تصبح أعباء العمل وآلامـه .
في يوم من الأيام بهذه السهولة .

« كل شيء في العالـم يعترف بسلطان البشـر ... » ، وتزدهر العلـوم والفنون . ويختتم هذا العمل الشعري الرائع بتمجيد : الحياة ، والحريـة ، والمجـد والجمال .

وخلال المدة المحصورة بين ثورتي ١٨٣٠ و١٨٤٨ تحقق تطور عاصف، في الامزجة الثورية داخل الحركة العمالية في الاقطار الرئيسة لاوربا الغربية — انجلترا ، وفرنسا ، والمانيا • ففي ثورة ١٨٤٨ يصبح التصادم عند المتاريس مكشوفاً بين الطبقة العاملة والطبقة البورجوازية بوصفهما طبقتين رئيستين متعارضتين داخل المجتمع البورجوازي — الرأسمالي • وفي الشعر المرتبط بالحركة الثورية للطبقة العاملة أصبح البطل الأكثر شعبية هو الانسان العامل، الانسان البروليتاري الذي يقف في وجه العالم الاستغلالي • وفي الوقت نفسه أخذت تظهر في شعر عدد من الشعراء الذين ربطوا مصيرهم بحركة الطبقة العاملة صور حقيقية ملموسة للبروليتاريين بعد أن كانت في السابق صور اناس كادحين بصورة عامة •

لقد أصبح كفاح الحركة الاشتراكية العالمية نفسها من أجل أدب جديد ، ومن أجل تعميق صلة الفن والأدب بالكفاح الثوري الذي تخوضه الطبقة العاملة من أجل إعادة بناء المجتمع بناء اشتراكياً ، نقول أصبح هذا الكفاح واحداً من أهم عوامل تطور أدب خاص بالطبقة العاملة • وعندما طرح في الوسط الأدبي العمالي نفسه عدد من المسائل حول علاقة الفن الشعري بالواقع تمت الاجابة عنها بوضوح شديد لا لبس فيه • فقد جاء في مجلة « مرشد الأمة » التابعة لحركة الاصلاح التشارتية* في انجلترا (chartism) « إن الهدف الاول والاساس للشاعر يجب أن يتمثل في العمل على تحرير اخوته المعذبين من العبودية السياسية والاجتماعية التي يرسفون في أغلالها» • إن المهمات الجمالية اندمجت مع مهمات الكفاح التحرري للشعب ومع مهمات تربيته السياسية • كتب جون ماسي ، وهو شاعر وناقد بارز من الحركة

* chartism — نسبة الى الحركة الـ « تشارتية » المعروفة بمبادئها التي نادى بها بعض المصلحين السياسيين الانجليز في القرن التاسع عشر والتي هدفت الى تحسين أوضاع الطبقة العاملة — (المورد) •

التشارتية ، في مجلة « صديق الشعب » قائلا : « إن مهمة الشاعر القومي ترمي الى أن يشعل في الحياة الباردة والثقيلة للجماهير نار فهم جمال وعظمة هذا العالم ، في أن يدخل مصباح الشعر المقدس الى دور وقلوب الفقراء ، وأن يرتفع بمفهومهم لما هو إنساني ، وأن يعلن الحرب على جميع أشكال الاضطهاد التي تقف في وجه مشاعر الحب والاخوة على وجه الارض ، وفي أن يكون تعبيراً عن المطامح السياسية والاجتماعية للجماهير ، وفي أن يحول القناع الذي يخفي وجه الرياء الى قطعة زجاج شفافة تبين من خلفها ملامحه الكريهة ، وأن يمزق براقع النفاق المعروف بريائه واحتياله والذي يحتل في المجتمع مواقع ذات امتيازات » .

لقد عرف جونس — الشاعر التشارتي — بوقوفه ضد « الفن من أجل الفن » وضد الأدباء الذين يكتبون من أجل القلة من الناس . كتب مرة يقول: « إن هؤلاء الكتاب يتمسكون بموضوعات قليلة العدد التي لا تثير اهتمام سوى عدد قليل من ذوي الامتيازات ، أو الذين غالباً ما تراهم ينعزلون وسط نظريات مجردة سقيمة لا تحلم باثارة اهتمام واسع ، ولا تستحق مثل هذا الاهتمام » . ومثل هذا الموقف كان يعد موقفاً عاماً بالنسبة لكل شعراء الطبقة العاملة الثورية .

ان تعاظم حركة الطبقة العاملة أدى بالنتيجة الى ظهور فلسفتها الخاصة بها ،وهذه الفلسفة التي بلورت نظرية علمية عامة خاصة بتطور المجتمع،وفرت في الوقت نفسه القاعدة النظرية لعلم الجمال المادي والثوري . وكل ذلك كان ضرورياً من وجهة نظر أنصار الواقعية الاشتراكية من أجل التطور الجمالي (الاستيتيكي) لكل من تطور الطبقة العاملة ، ومن الكفاح الناجح لتحرير المثقفين داخل الوسط الفني من تأثير الافكار البورجوازية وللمساعدة على انتقالهم الى جانب الاشتراكية العمالية . إن هذه الفلسفة وفرت كذلك المبادىء اللازمة للكفاح العملي الذي تخوضه الحركة الاشتراكية الثورية في العالم

من أجل انتصار أفكار الاشتراكية العمالية في الفن والأدب • لقد طرحت الفلسفة الاشتراكية العلمية ، وهي تثمن تثميناً عالياً دور الفن والأدب في التطور الروحي للطبقة العاملة وفي كفاحها من أجل الاشتراكية ، نقول طرحت هذه الفلسفة ، وحلت أيضاً ، المسائل المتعلقة بالفن وبالأدب وذلك عن طريق الربط بينها وبين المهمات التي تجابه الحركة العمالية وتنظيماتها السياسية •

ومع ذلك فقد كان لا بد ، من أجل أن تظهر الواقعية الاشتراكية ،من أن يصبح سير العملية الموضوعية عاملاً حقيقياً ، ومنطقياً ، واعياً وشخصياً ، عاملاً في التطور الابداعي للكاتب الواقعي ، ومن أجل أن يستند المثل الأعلى الاشتراكي لا الى التحول السلمي للمجتمع وإعادة تنظيمه بروح الاشتراكية الطوباوية ، بل الى فهم قوانين التطور الاجتماعي في ضوء أفكار الاشتراكية العلمية وبالاعتماد على القوى الحقيقية داخل المجتمع،وبالاستناد الى كفاح الطبقة العاملة • عند ذلك فقط يصبح ممكناً ، من وجهة نظر أنصار الواقعية الاشتراكية ، تجسيد المثل الأعلى الاشتراكي تجسيداً فنياً وبأشكال وصيغ حقيقية خاصة بالحياة نفسها ، وبحركتها التأريخية ، نقول بعد ذلك فقط يصبح ممكناً ظهور الواقعية الاشتراكية •

وتتلخص المهمة التي وضعها غوركي ، مؤسس الواقعية الاشتراكية في الأدب العالمي ، نصب عينيه في إظهار الواقع الروسي ، على أيامه ، من خلال عملية تطوره الثوري ومن وجهة نظر التصادم الاجتماعي الرئيس للعصر ، وفي ضوء الدور التأريخي للطبقة العاملة وأفكار الاشتراكية العمالية (البروليتارية) وفي ضوء إعادة التنظيم المقبل للعالم • في أعمال غوركي الأدبية نعثر لأول مرة على انعكاس فني لعملية توحيد النظرية الاشتراكية التقدمية مع الحركة الثورية للجماهير الشعبية بقيادة الطبقة العاملة • كما أنه أصبح في نظر الباحثين مؤسساً للواقعية الاشتراكية لأنه استطاع أن يدمج المثل الأعلى الاشتراكي للطبقة العاملة والفهم الاشتراكي العلمي لكل من

الحياة والانسان والمجتمع ، دمج كل ذلك بخبرة الأدب الكلاسيكي التي استوعبها ابداعياً وطورها أيضاً وفق منظور تجديدي .

لقد أبرز غوركي مشاعر الكرامة الانسانية واحتجاج الانسان البسيط الواعي لذاته ضد « السفالات البغيضة » التي تعج بها الحياة ، هذا الانسان الذي يبحث عن مخرج منها . ويلاحظ الباحثون أن غوركي يلتقي مع تولستوي في ايمان كل منهما بالانسان وبامكانية تحقيقه للسعادة . غير أن ايمان غوركي بالانسان كان ، قبل كل شيء ، ايماناً بعقله بوصفه وسيلة لاعادة تنظيم العالم . وهذا ما ميز غوركي لا من مختلف التيارات الحديثة والانحطاطية فحسب ، بل ميزه كذلك من جميع الأمزجة المستندة الى فلسفة الشك Scepticism ، التي اتصف بها عدد من الكتاب التقدميين في أوربا الغربية في بداية هذا القرن . إن الايمان بقوة العقل البشري هو الذي حمل غوركي على البحث عن الحقيقة في الانجازات التي حققها العلم ، وليس في لجوء تولستوي الى الله داخل روح الانسان . يولي كل من غوركي وتولستوي أهمية كبيرة لتطوير ما هو إنساني داخل الانسان ، ولكن بينما رأى تولستوي طريق الخلاص يمر عبر السمو بالقيم الاخلاقية والمعنوية في نفس الانسان ، رأى غوركي المخرج في التغيير الثوري للبيئة ، وللظروف نفسها التي تغرس كل ما هو غير إنساني في نفوس الناس .

ويعمم تولستوي ايمانه بالانسان ليشمل به الأوساط الاجتماعية العليا ، والطبقات السائدة . لقد أدرك غوركي جيداً عقم مثل هذا الايمان وزيفه . لقد واصل تولستوي تمسكه بالاعتقاد بوجود حقائق أخلاقية « أبدية » ، وبالمفهوم الانساني المجرد . أما غوركي فقد وقف الى جانب الاعتقاد بالمفهوم الانساني الثوري للطبقة العاملة . لقد كان تولستوي مضطراً وهو يصور معاناة الأوساط الدنيا من الشعب ، في الوقت الذي عجز فيه عن فهم الثورة فرفضها ، اضطر الى اللجوء الى الأوساط العليا الذين كان يكن لهم الكراهية .

أما غوركي فقد فعل العكس تماماً ، فقد بحث ، وهو يصور معاناة الأوساط الدنيا ، في بيئتهم ذاتها عن القوى اللازمة من أجل إعادة خلق الحياة . لقد عثر على مثل هذه القوى داخل الطبقة العاملة الثورية ، وفي كفاحها من أجل الاشتراكية .

تعد رواية غوركي « الأم » نموذجاً مؤسساً للواقعية الاشتراكية . لقد ارتكزت حبكتها الى التصادم الاجتماعي الذي اتصف به المجتمع البورجوازي الرأسمالي : التصادم بين العمل والرأسمال ، هذا التصادم الذي شكل واحدة من أعقد المعضلات التي طرحها العصر والتي اصطدم بها الفكر الاشتراكي الطوباوي في الماضي في جميع الاقطار الاوربية تقريباً . تميز غوركي ممن سبقه الى تناول هذه المعضلة في تناوله إياها انطلاقاً من النظرية الاشتراكية العلمية ، الأمر الذي انعكس على نسيج الرواية ، وعلى منظومة صورها الفنية التي عكست توزيع القوى الاجتماعية والعلاقات فيما بينها داخل روسيا القيصرية عشية الثورة العمالية . لقد خاضت الطبقة العاملة الروسية كفاحاً مريراً لا ضد الرأسمالية فحسب ، بل كذلك ضد نظام الحكم المطلق القيصري . ويكشف غوركي كيف أن المصنع الرأسمالي لا يعمل على إنهاك قوى الناس وتشويههم فحسب ، بل يساعد أيضاً على تكتيل صفوف العمال، وينظمهم تنظيماً جماعياً ، ويصلب ارادتهم ، ويغرس في نفوسهم الثقة في قوى الطبقة العاملة ، ويوحد صفوف العمال في صراعهم مع مستغليهم . وتعنى الرواية بتفنيد المحاولات الرامية الى حصر حركة الطبقة العاملة ضمن نطاق الاهداف الاقتصادية ، وتكشف كيف يتحول الكفاح من أجل المصالح الاقتصادية الى كفاح سياسي ويندمج معه . كذلك يكشف غوركي كيف يتحول الطابع العفوي في الحركة العمالية الى فعل واع تحت تأثير كل من الخبرة الحياتية وأفكار الاشتراكية العمالية على حد سواء . وتعد صور المثقفين الذين يهبون حياتهم وعقولهم لقضية الطبقة العاملة ، صوراً جديدة

في الأدب الروسي . كذلك تم الكشف بوضوح تام عن دور النظرية الثورية داخل حركة التحرر .

ان رواية « الأم » ليست رواية حول كفاح أفراد معزولين ، كما كان الحال بالنسبة لعدد من الروايات التي تناولت مواضيع مشابهة ولكن من وجهة نظر فلسفية اشتراكية طوباوية ، بل هي رواية حول الحركة الثورية التي تضطلع بها جماهير واسعة الهمتها الأفكار الثورية للفلسفة الاشتراكية العلمية ، والمثل الأعلى للاشتراكية العمالية . وفي هذه الحالة يكشف غوركي كيف تجتذب الحركة العمالية الفلاحين حلفاءهم الطبيعيين . وفي مجرى هذا الكفاح تتكون الملامح الاخلاقية الرفيعة للعامل التقدمي الروسي ، وتفانيه ، وجسارته ، وصموده في الكفاح ضد أعدائه . ومع أن الرواية تختتم بنهاية فاجعة ، إلا أن مجمل مجرى الرواية ودفاع بافل في قاعة المحكمة ، واستنارة الأم ، كل ذلك يكشف عن أفق واضح للمستقبل الذي يبشر بانتصار الثورة العمالية . لقد قيمت رواية « الأم » من قيادة الحركة العمالية الروسية في حينها بوصفها كتاباً ظهر في الوقت المناسب يساعد كثيراً على تطوير الوعي الثوري داخل الطبقة العاملة .

وأخيراً وجد الكفاح من أجل الاشتراكية تجسيده الواقعي . إن المثل الأعلى الاشتراكي ، الذي اتخذ في السابق شكلاً رومانتيكياً ، يتمكن الآن من فن الاتجاه الواقعي ويعيد صياغته ليصبح اتجاهاً واقعياً اشتراكياً .

وفي حالات كثيرة جرى تفسير الواقعية الاشتراكية بوصفها دمجاً من نوعه للرومانتيكية الثورية بالواقعية الانتقادية ، هذا الدمج الذي تحقق أولاً مرة في أدب غوركي الذي أصبح ، نتيجة لهذا الدمج ، مؤسساً لأدب جديد . إن المزاج الرومانتيكي الثوري يعثر ، أخيراً ، على الصيغ الواقعية داخل الحياة نفسها ، هذه الصيغ الضرورية لتجسيده . ان هذا المزاج يلتفت الآن الى « الظروف النموذجية » التي تجاهلها طويلاً والتي كان يمتلك أسباباً

معقولة لاحتقارها . أما الآن فقد تكونت هذه الظروف بطريقة أصبح معها الشعار الرومانتيكي « من أجل التقدم والسمو » يستمد أسس تجسيده من الحياة الواقعية نفسها . وعلى نطاق الابداع الأدبي فان هذه العملية انعكست لا بوصفها اندماجاً للطريقة الرومانتيكية بطريقة الواقعية الانتقادية ، بل بوصفها اندماجاً لأفكار النزعة الاشتراكية بالمنهج الواقعي .

ومع ذلك فلا يصح القول بان الواقعية الاشتراكية يمكن أن يعبر عنها بالمعادلة الآتية : « الواقعية الكلاسيكية + المثل الأعلى الاشتراكي » إن الواقعية الانتقادية هي الوريثة الشرعية ، في نظر أنصارها ، للفن الواقعي في الماضي . في الوقت نفسه فانّ الاتجاه الواقعي تجري إعادة تركيبه على أسس جديدة تماماً عاكساً من خلال مضمونه الايجابي ، ومن خلال طريقته الفنية ، وصيغه الفنية أيضاً ، العمليات الجديدة الجارية في أعماق الواقع ، والفهم الجديد الذي جاءت به الفلسفة الاشتراكية العلمية الخاص بالانسان والحياة . لقد وجد كل ذلك تجسيده الحي في أعمال غوركي الابداعية .

لقد كان لحقيقة اتخاذ غوركي الكاتب العمالي من الاتجاه الواقعي راية يستهدي بها فنه وأساساً يرتكز اليه ، أهمية كبيرة ، في نظر أنصار الواقعية الاشتراكية ، بالنسبة للمرحلة الاولى من تطور الأدب الاشتراكي الجديد. لقد قدر هؤلاء تقديراً عالياً عدم انخداع غوركي بشعارات « اليسارية » و « التجديد » اللذين رفع لواءيهما عدد من التيارات الحديثة (العصرانية). كذلك فان أنصار الواقعية الاشتراكية يتفقون فيما بينهم أن غوركي مارس تأثيراً كبيراً في تقوية ودعم التقاليد الواقعية في الفن العمالي منذ بداية تطوره التاريخي بوصفه فناً جديداً . لقد وضع غوركي البداية السايمة للادب القصصي والأدب الدرامي الخاص بالواقعية الاشتراكية ، الأمر الذي كان له تأثير مهم في تطورها المقبل .

ويرى أنصار الواقعية الاشتراكية أن الأهمية العالمية والتأثير العالمي اللذين مارسهما إبداع غوركي خاصة والواقعية الاشتراكية عامة ، مردهما ان المضمون الملموس للواقعية الاشتراكية ومثلها الأعلى الاشتراكي يتطابق مع التطور الموضوعي للتاريخ ، كذلك بفضل مواصلة التطور الناجح للفن الواقعي الذي أوجده عصر النهضة في الأدب الحديث ، هذا التطور الذي يستند الى الاستيعاب الفني للكفاح من أجل الاشتراكية ، ومن أجل عالم اشتراكي جديد . لقد جرى تذليل أزمة الاتجاه الواقعي فانفتح أمامه طريق جديد، ويعود الفضل في ذلك الى أدب غوركي. لقد كان غوركي خصماً لدوداً للتيارات الانحلالية في الأدب ، كما أحس في الوقت نفسه بما يميزه ، بوصفه فناناً ، من الاتجاه الواقعي القديم .

يعترف أنصار الواقعية الاشتراكية أن كفاح الطبقة العاملة ضد النظام الرأسمالي كان قد شكل التربة التاريخية لظهور الواقعية الاشتراكيةوتطورها المبكر داخل الأدب العالمي الذي كان ما يزال داخل نطاق المجتمع البورجوازي . ومع ذلك فان عملية ظهور هذا النوع الجديد من الأدب وتطوره بنجاح لم يترتب بصورة آلية لا على الكفاح الثوري للطبقة العاملة ولا حتى على مجرد انتصار الثورة . إن كفاح الطبقة العاملة والتجربة الحية للحركة العمالية الاشتراكية وجدا ، شأنهما شأن أي ظاهرة مهمة في الحياة ، بصورة عفوية انعكاسهما الفني في الفن والأدب . غير أن أنصار الواقعية الاشتراكية يلاحظون أن ظروف الرأسمالية ، ومرحلة انحلال الثقافة البورجوازية ، والازدهار الباهر الذي حققته مختلف التيارات الانحلالية ، كل ذلك أثر سلبياً على عملية تطور الفن والأدب الاشتراكي الجديد . ولم يسلم من هذا التأثير الضار حتى غوركي نفسه . ففي المدة التي سبقت الحرب العالمية الأولى بلغ التناقض أقصاه بين اتجاهين رئيسين في الأدب : التيار الذي حاول أن يعيد خلق كل طيف الألوان التي أفرزتها أزمة المجتمع الرأسمالي ،

والذي كان يتجنب الواقعية ويخشى الحقيقة ، وتيار أدبي آخر تبنى الواقعية بقناعة وجاهد من أجل العثور على امكانيات تؤمن له الاتحاد مع الفكر الاشتراكي ومع الكفاح الثوري للطبقة العاملة . لقد كان طريق الواقعية الاشتراكية مليئاً بالعقبات . ومن هنا عناية أنصارها بدور الحركة الاشتراكية نفسها ، وبسياستها في ميدان الأدب والفن ، وبالقضايا المتعلقة بتربية فئة المثقفين في قطاع الفن بروح الاشتراكية ، وبكفاح النقد الاشتراكي ضد التيارات التي وصموها بالرجعية والانحلال في علم الجمال وضد تأثيرها في الخبرة العملية للابداع الفني ، عنايتهم كذلك بدعم الظواهر الجديدة في الأدب والفن التي ترتبت فعلا على كفاح الجماهير العمالية وتفسيرها تفسيراً صحيحاً ، وذلك لما لكل هذه المسائل من أهمية كبيرة بالنسبة لمصير الأدب الجديد ، ولتطور الواقعية الاشتراكية .



أحد عشر – مراحل الواقعية الاشتراكية

يرى أنصار الواقعية الاشتراكية أن هذا الاتجاه الأدبي الجديد مر الآن في ثلاث مراحل من تطوره انسجاماً مع المراحل الثلاث التي عرفها تطور الثورة الاشتراكية ، وتطور كفاح الطبقة العمالية من أجل أهدافها البعيدة .

لقد عكست المرحلة الاولى من تطور الواقعية الاشتراكية كفاح الطبقة العاملة من أجل الاطاحة بالنظام الرأسمالي وفرض نظام دكتاتورية الطبقة العاملة . إن رواية غوركي « الأم » وغيرها من الاعمال للكاتب نفسه تفتتح عهد أدب جديد . إن مضمون الكفاح من أجل انتصار الطبقة العاملة وتدعيم أسس النظام الاشتراكي الجديد هو الذي يمنح هذا الأدب وحدته الداخلية. لقد وجد هذا المضمون تجسيده الفني في شعر ماياكوفسكي ودميان بيدني وفي قسم من شعر يسينين ، وفي عدد من الاعمال القصصية : « السيل الحديدي » لسيرافيموفيتش ، و « تشاباييف » لغورمانوف ، و « القطار المصفح ١٤–٦٩ » لفسيفولود ايفانوف ، و « الاجتياح » لفادييف .

وتعود بدايات المرحلة الثانية من تطور الواقعية الاشتراكية الى الأعوام الأولى أيضاً التي أعقبت ثورة اكتوبر الاشتراكية . وتتميز هذه المرحلة بالعمل على انجاز مهمات الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ، وتعميم بناء النظام الاشتراكي وتصفية الطبقات المستغِلّة (بكسر الغين) في كل من المدينة والريف .

إن رواية « الاسمنت » لغلادكوف هي التي تفتتح المرحلة الثانية من تطور الواقعية الاشتراكية . بعد هذه الرواية توالت الروايات التي تمثل هذه المرحلة ، وهي : « أحجار الشحذ » (Whetstones) لبانفيروف ، و « سوت » لليونوف ، و « الأرض البكر حرثناها » لشولوخوف وغيرها من الأعمال الاخرى . ويرى أنصار الواقعية الاشتراكية إن هذه الاعمال الادبية تضمنت

لأول مرة في تاريخ الأدب العالمي ، لوحات حقيقية للنشاط الابداعـي لاناس أحرار ، لوحات تخص العمل الاشتراكي الموجه لايجاد أشكال للحياة ، لم يكن لها مثيل في التاريخ من قبل . كذلك يجري تطوير عملية خلق إنسان جديد ، عملية « أنسنة الانسان » ، وتحريره من الرواسب الذاتية التي ورثها من الماضي ، وأخيراً تجري عملية دمج حياة الانسان في حياة الجماعة .

وتميزت المرحلة الثانية بازدهار إبداع ماياكوفسكي . لقد وفرت ثورة اكتوبر الفرصة لماياكوفسكي ليبرز بوصفه الناطق باسم جماهير العاملين . لقد امتلأ شعر ماياكوفسكي بعبارات مثل : الثورة ، الحزب ، الكفاح من أجل بناء الاشتراكية ، نقد الثقافة البورجوازية الانحلالية ..الخ . لقد شكلت أعماله مرحلة جديدة في تطور الشعر العالمي .

وتختتم المرحلة الثانية من الواقعية الاشتراكية بأعمال ذات طابع ملحمي ضخمة ، منها : « حياة كليم سامغين » لغوركي ، و « رائع ! » ، و « ملء صوته » لماياكوفسكي ، و « الدون الهادىء » لشولوخوف ، و « طريق الآلام » لألكسي تولستوي . في هذه المدة يتعاظم نفوذ الواقعية الاشتراكية خارج الاتحاد السوفييتي . ففي أثر كل من آنري باربيوس (١٨٧٣ـ١٩٣٥) الفرنسي ، ومارتن اندرسون نيكسه (١٨٦٩ـ١٩٥٤) الدانمركي سار في طريق الواقعية الاشتراكية من أدباء الاقطار الرأسمالية أدباء بارزون ، منهم : « لويس أراغون ، وبول اليوار من فرنسا ، ويوهان بيخير من المانيا ، وبابلو نيرودا من شيلي وغيرهم ، كما تمارس الواقعية الاشتراكية تأثيراً ملموساً في أعمال كل من رومان رولان ، وتيودور درايزر . وفي هذه المرحلة يشتد ساعد الواقعية الاشتراكية داخل الاتحاد السوفييتي وفي عدد من البلدان الرأسمالية في أوربا ، وذلك في مجرى صراعها ضد النزعة الشكلية،والنزعة الطبيعية (النتورالية) ، وضد التيارات الحديثة (العصرانية) وضد تأثيرات علم الجمال البورجوازي .

وبالاستناد الى الخبـرة المستخلصة من كتابات غوركي ومـن الأدب البطولي الذي استلهمه الكتاب من الحرب الاهلية توفرت امكانيـة وضـع أساس نظري يحدد هوية الأدب الجديد والطرق التي سلكها تطوره قبيل عقد الثلاثينيات . لقد أظهر عـدد من الكتاب والنقـاد ، منهم : غلادكـوف ، ومایاكوفسكي ، والكسي تولستوي ، ولوناتشـارسكي وغيرهم ، ميـلاً لتحديد الخصائص الجوهرية للأدب الجديد بوصفها « واقعية عماليـة » ، « واقعية منحازة » ، « واقعية جليلة » .. الخ . وفي مقالة افتتاحية نشرتها « الجريدة الأدبية » في ٢٩ أيار عام ١٩٣٢ نقرأ ما يأتي : « إن الجماهير تطالب الفنان التزام الصدق والاخلاص ، والواقعيـة الاشتراكية الثورية وهـو يعمل على تصوير الثورة العمالية » . وخـلال اجتماع عقده الكتاب عنـد غوركي في تشرين الاول من العام نفسه ، جرى تبني تحديد للفن الاشتراكي بوصفه فن الواقعية الاشتراكية .

أما المرحلة الثالثة لتطور الواقعية الاشتراكية فتبدأ ، كما يؤكد أنصارها ، بعد انجاز مهمات بناء النظام الاشتراكي والشروع بالعمل على تحقيق الاهداف المستقبلية . ومن الاعمال الأدبية التي تنسب الى هذه المرحلة ، والتي ظهرت خلال أعوام الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة روايـة فادييف « الحرس الفتي » ، وقصة تفاردوفسكي الشعرية « فاسيلي تيركين » ، وقصة بوريس بوليفوي « قصة إنسان حقيقي » ، ورواية اهرنبورغ «سقوط باريس» الخ .

★ ★ ★

ومن أهم العيوب التي أخـذها أعداء الواقعية الاشتراكية على هـذا الاتجاه الجديد في الأدب والفن ، انهم رأوا فيه مذهباً أدبياً مفروضـاً « من الأعلى » ، رأوا فيه بلاغاً يلخص مجموعة من القواعد الجامـدة والأوامر ، رأوا فيه نوعاً من الكلاسيكية الجديدة التي يعلـن بموجبها قواعد جماليـة محددة ملزمة بالنسبة لجميع الكتاب . كذلك فقـد اتهم أعداء الواقعيـة الاشتراكية الكتاب السوفييت بأنهم يكتبون بناء على أوامر يصدرها اليهم الحـزب .

ولقد رد شولوخوف على هؤلاء بمناسبة انعقاد المؤتمـر الثاني للكتاب السوفييت بقوله : « ... إن القضية ليست بالشكل الذي صوروها تماماً : إن كلاً منا يكتب حسبما يأمره قلبه ، وقلوبنا منحـازة الى الحزب والـى الشعب اللذين نخدمهما بفننا » . ويرى أنصار الواقعية الاشتراكية أن الطابع الفكري الهادف يعد سمة ملازمة لأدب الواقعية الاشتراكية . فهـذا الأدب لا يستسيغ مفهوم « الفن للفن » ، والتلاعب العقيم بالشكل ، والبهلوانيـة الشكلانية التي تشوه الأذواق الجمالية . إنهم لا يخفون اعطـاء الاولويـة للمضمون على الشكل ، ولا يتسترون على الفكرة التي تقول إن الشـكل مشروط بالمضمون . إن الطابع الفكري لأدب الواقعية الاشتراكية ينبـع في رأي الواقعيين الاشتراكيين ، من دور هذا الأدب بوصفه وسـيلة فعالة في تربية الانسان .

ويسأل أنصار الواقعية الاشتراكية : لماذا الواقعية الاشتراكية بالذات ؟ ويجيبون : ذلك لأن في ملامح الناس ، وفي مضمون العلاقات البشرية ظهرت تلك الصفات الجديدة التي لا توجد إلا في ظل الاشتراكية . والناس وعلاقات الناس يعدون الموضوع الرئيس للأدب . ويرى هؤلاء أيضاً: ان تصوير العالم

الجديد والناس الجدد تصويراً صادقاً لا يتحقق إلا إذا تم النظـر الى هؤلاء الناس والى هذا العالم بعيني إنسان اشتراكي ثوري حقيقي . ويقولون أيضاً: إن فنانينا يريدون تصوير العالم تصويراً صادقاً ، ولهذا السبب فهم يصورون العالم بوصفهم اشتراكيين ثوريين . وهكـذا بامكانك أن تكون واقعيـاً اشتراكياً في الفن .

وتتصور الواقعية الاشتراكية البطل الايجابي على هيئة مكافح من أجل ما هو خير ، وجديد ، ومضيء ، وتقدمي . إن علـم الجمال الاشـتراكي يتضمن مفهوماً واضحاً عن الانسان المعاصر المرائع ، كما يتضمن تصـوراً واضحاً عن الطريق الذي سيمر به تطور مثل هذا الانسان .

ويصر أنصار الواقعية الاشتراكية على أن أعظم انجاز وأعظم اكتشـاف فني من جانب الواقعية الاشتراكية يتمثل في صورة الانسـان في العـالم الاشتراكي ، حتى ان غوركي نفسه قال إن الفن الجديد يبدأ من الانسـان الجديد . كما يصرون على القول ، انه مع أدب الواقعية الاشـتراكية تبدأ تغييرات نموذجية عميقة في صور الأدب الفني العالمي ، هذه التغيرات التي سيتغلغل أثرها بدرجة أقوى وأوسع في مجرى عملية تطور الأدب نفسه . يقول أحد ممثلي الواقعية الاشتراكية أن البورجوازية عندما أصبحت طبقـة سائدة ظهر على مسرح التاريخ البطل الرئيس للبورجوازية وهو يمثل الانسان الفردي من جميع الألوان والرتب ، وبكل ما له من تنوع وأبهة : إنه بطـل جشع في حبه للمال ، نفعي ، بطل طفيلي يسيطر عليه شعور بخيبـة الأمل ، بطل نورستيني neurathnie (منهك عصبياً) ذو عضلات مترهلـة ، أو امرأة شابة حوّلت الى وسيلة للمتعة وجعلت من الحب الجسـدي مضموناً لحياتها وهدفاً أساسياً لهذه الحياة ، بطل نرجسي ، بطل غاز ، اسـتعماري يعصر من دماء وعروق الزنوج ، والماليزيين ، والصينيين ، والهندوس نقوداً

يسدد بها حساباته للبورجوازية . كل ذلك تم تصويره بشكل رائع بواسطة الواقعية النقدية . ويواصل أنصار الواقعية الاشتراكية نقاشهم قائلين: ها هي ذي ثورة اكتوبر قد حطمت المجتمع القديم ، ومع تحطيم هذا المجتمع اختفت من صفحات الأدب السوفييتي أنماط الحياة القديمة : الرأسماليون ـ أصحاب المشاريع وأصحاب الدخول الثابتة ، والصيارفة ، والمرابون ، والملاكـون ، ورجال الاعمال المغامرون ، والجنرالات الغزاة ، والضباط الارستقراطيون ، والنبلاء المتنفجون ، و « الشبيبة الذهبية » ، والسادة ، والخدم ، والمزارعون المستثمرون ، والتجار ، والمقاولون ، وأصحاب الحوانيت وصناعهم، وأصحاب البورصة والسماسرة ، والمحامون ، والمولعون بالاحتكام الى المحـاكم ، والرهبان الطفيليون ، والعاطلون عن العمل ، ورجال الشرطة السـجون ، وأشياء أخرى كثيرة من كل ما هو كريه ، ومرعب ، وقاس ، ومثير للريبة مما يفرزه عالم الملكية الخاصة اللعين الذي يمارس فيه اضطهاد الانسـان لأخيه الانسان . لقد حل محل هـذه الشخصيات في الأدب الجـديد شخصيات وأنماط جديدة غيرت كثيراً من الأنماط المعتادة قديماً . ولو قدر لبلزاك أن يعيش في هذا العصر لقدم لنا تصنيفاً جديداً تماماً لأنماط الحياة الاجتماعية تختلف تماماً عن تلك التي قدمها لنا في « الكوميديا البشرية » . وطبيعي في مثل هذه الحالة أن يعكس أدب الواقعية الاشتراكية ظهور ملامح عامة لأناس من مختلف القوميات ، ملامح أوجدتها ونمّتها علاقات اجتماعية جديدة ، وفي ظروف حياة اجتماعية ذات طبيعة اشتراكية. ويرى أنصار الواقعية الاشتراكية أن جوهر التصنيف الفني الجديد يعكـس بالدرجة الأولى تلك الحقيقـة التأريخية البارزة التي تؤكد أن العمل وأناس العمل : العمال والفـلاحين والمثقفين الذين تتغير طبيعتهم الاجتماعيـة في ظل الاشتراكية ، هـم الذين أصبحوا السادة في بلدان المعسكر الاشتراكي .

وإذا كانت الواقعية القديمة ، باستثناء حالات قليلة ، قد صورت العمل بوصفه ضرورة قاسية ولعنة من لعنات الحياة ، فان العمل في مجتمع اشتراكي يجمل الانسان ويعد ، من وجهة نظر أنصار الواقعية الاشتراكية ، سمة أساسية من سماته الأخلاقية وباعثاً على الاحترام . أما الانسان الذي لا يعمل فلا يستحق حمل هذا الاسم .

ومما أضافته الواقعية الاشتراكية في ميدان الرواية التأريخية تصوير الحركات الشعبية من خلال صيغها المشروطة بظروفها التأريخية ، وتسليط الأضواء على الحياة ، وعلى الحياة المعاشية للجماهير الشعبية وظروفها النفسية في مختلف العصور ، وإعادة خلق ملامح الشعب بوصفه عنصراً تأريخياً ، وقوة حاسمة في العمليات التأريخية . ويعمد الأديب السوفييتي وهو يعيد خلق شخصياته الى الكشف عن المضمون الاجتماعي ـ التاريخي ، وعن العامل الطبقي الذي يحكم نشاطها ، وكذلك عن أهميتها من وجهة نظر التطور التقدمي للأمة وللشعب . أما البطل الايجابي للتأريخ نفسه المجسد للميول التقدمية ، فهو اما مناضل ضد الاضطهاد الاجتماعي ، ومحتج ، وثوري ، واما شخصية تأريخية تقدمية ، ومؤسس دولة ، ومدافع عن الاستقلال القومي ، وأما شخصية تقدمية في الثقافة القومية يعمل على مضاعفة مجد وطنه . ويعرض الكاتب السوفييتي وهو يكشف عن الماضي التأريخي من خلال تطوره التاريخي ، ومن خلال تصادم ثقافتين داخل ثقافة كل أمة في الماضي ، يعرض الصراع الطبقي بوصفه قوة محركة للتطور التاريخي ، ويبرز الدور التاريخي ويكشف عن أهمية القوى الاشتراكية والديمقراطية للأمة في كل مرحلة من مراحل تأريخها معرباً خلال ذلك عن مشاعر الوطنية الحقة .

★ ★ ★

ويؤكد منظرو الواقعية الاشتراكية أن الاتجاهات الكبرى في تطور الفن والأدب تشربت دائماً بأفكار كبيرة هي التي كونت جوهر عناصرها المثيرة (Pathos) ، وروحها . إن جوهر الفن والأدب بالنسبة للاغريق القدماء قد تم تجسيده في فكرة التطور المنسجم عند الانسان ، في فكرة جمال الانسان ، أما بالنسبة لأدب روما القديمة فقد كان مفعماً بالجوهر الحماسي لفكرة المواطنة ، لفكرة إسهام الانسان في الحياة الاجتماعية . وفي عصر النهضة سعى الأدب التقدمي الى تحرير الانسان من سلطان النزعة الغيبية والماورائية ، والى تمجيد حياته الدنيوية ، ويعلن أن الانسان سيد نفسه . وأما عصر التنوير فيمجد عقل الانسان وقوته الجبارة في قضية تحريره من الاستبداد ، والتمايز الاجتماعي ، والاضطهاد والظلام ، والضلال . أما بالنسبة للجوهر الحماسي للأدب التقدمي في القرن التاسع عشر فقد تألف من النزعة الديمقراطية ، والنزعة الانسانية ، ومن أفكار الحرية ، والمساواة والاخاء .

أما الجوهر الحماسي للواقعية الاشتراكية فيراه أنصارها في سعيها لتحقيق الاهداف البعيدة للاشتراكية ، والى تجسيد هذه الافكار في الحياة . إن الوضعية الخاصة التي تتميز بها الواقعية الاشتراكية من الواقعية القديمة تكمن ليس فقط في تلك المسائل والافكار التي طرحتها الواقعية الاشتراكية والتي لم تلحظها الانسانية في السابق ، ولكن في كونها تقدم أيضاً إجابات عن هذه المسائل المستمدة من الواقع نفسه مستعينة بالفكر الاشتراكي العلمي طبعاً .

والشيء نفسه يقال عن مجموع المسائل المطروحة من قبل الواقعيتين القديمة سابقاً والاشتراكية لاحقاً ، أما تميز الاخيرة فيرجع دائماً الى التزام كتاب الواقعية بالاستنتاجات النظرية التي توصلت اليها فلسفة الاشتراكية

العلمية وهي تتأمل حركة المجتمع الانساني في الماضي والحاضر وتتنبأ بآفاق حركتها في المستقبل في ضوء ذلك .

يصدق ذلك على معالجة الواقعية الاشتراكية لمسائل : القومية ، والمرأة ، والنزعة الانسانية ، والتناقضات الاجتماعية ، والانسان ، والمتحقق والممكن في الحياة ، والبطل الايجابي ، ونموذج الانسان الجديد ، والتفاؤل والتشاؤم الخ الخ . لقد عالجت الواقعية الاشتراكية كل هذه المسائل وغيرها دائماً من وجهة النظر التي أكدتها فلسفة الاشتراكية العلمية بحيث لم يبق أمام الأديب إلا المجيء بصور لتلك الأنماط الحياتية والسلوكية التي تثبت صحة هذه الاستنتاجات وليس العكس .

ففي المسألة القومية أكدت الواقعية الاشتراكية أفكار الصداقة ، والاستقلالية ، والمساواة بين الشعوب كبيرها وصغيرها . لقد اهتمت الواقعية الاشتراكية بتربية جماهير الشغيلة عامة بروح الأممية والوطنية الاشتراكية ، وبروح العداء لكل مظهر من مظاهر النزعة العرقية والتعصب القومي .

وبالنسبة لمسألة المرأة ، يجادل أنصار الواقعية الاشتراكية انه إذا كان أدباء مثل بلزاك وموباسان وفلوبير قد اكتفوا بتصوير مأساة الحياة الشخصية والاجتماعية للمرأة في المجتمع الرأسمالي البورجوازي ، فقد اهتم كتاب الواقعية الاشتراكية بالبرهنة على تحرير النظام الاشتراكي للمرأة ، وكيف جعل منها عضواً كامل الحقوق في المجتمع الجديد وفتح أمامها آفاقاً رحبة لحياة كريمة .

أما الجديد الذي جاءت به الواقعية الاشتراكية في ميدان النزعة الانسانية فيكمن في تصويرها للطبقة العاملة وحركتها الثورية بوصفها تلك القوة الاجتماعية التي استطاعت في هذه الظروف التأريخية الجديدة أن ترتفع

الى المستوى المطلوب لممارسة النضال من أجل الانتصار ، ومن ثم تحقيق تلك الأفكار في الحياة الواقعية .

قد لا يختلف الواقعي الاشتراكي عن الواقعي الانتقادي في تصوير قسوة المعاناة ، والافقار والأحزان التي تتعرض لها جماهير الشعب الكادحة في البلدان الرأسمالية ، غير أن الكتاب الواقعيين الاشتراكيين يتميزون ، بل يطالبون ، بأن يضيفوا الى ذلك الادانة الأخلاقية ممزوجة بالتصوير الواضح لآفاق تطور الواقع ، وأن يشيروا الى المستقبل والى الطرق المؤدية اليه .

ويعترف أنصار الواقعية الاشتراكية أن الغالبية العظمى من الكتاب ذوي النزعة الانسانية استطاعوا أن يروا في الماضي القسوة والقهر تملأ الحياة من حولهم ورأوا فيها ظاهرة تتعارض مع طبيعة الانسان الانساني . ولكن هؤلاء الكتاب رفضوا في الوقت ذاته حتمية ممارسة العنف الثوري وعارضوه بفكرة حل التناقضات الاجتماعية أما عن طريق الاصلاح الصادر من «الأعلى» أو عن طريق التوسع في التعليم والتنوير ، وأما عن طريق الارتقاء بالمستوى الأخلاقي للانسان . أما الواقعيون الاشتراكيون فقد اهتموا بتصوير العنف الثوري ضد الاقلية المستغِلة (بكسر الغين) طريقاً تأريخياً أمثل لخروج الانسانية من مأساة وضعها الاجتماعي وباسم حرية وسعادة البشرية العاملة .

ويجادل أنصار الواقعية الاشتراكية منطلقين من فهم الفلسفة الاشتراكية العلمية لحركة التأريخ قائلين إنه مثلما رأت الفلسفة التنويرية في القرن الثامن عشر في الطبقة البورجوازية آنذاك ممثلة لأفكار النزعة الانسانية ، ترى الفلسفة الاشتراكية الآن في الطبقة العاملة الوريث الشرعي لهذه الأفكار ، وبالتالي فهي تطالب الأدب أن يعكس هذا المفهوم ويدعمه . وهكذا يؤكد فاديمف الأديب السوفييتي ان الأدب السوفييتي قد استلم من الادب الكلاسيكي راية النزعة الانسانية التي أصبحت تمثل مرحلة جديدة تماماً في

تاريخ تطورها • ويرى فاديف في مكسيم غوركي مبشراً جديراً بهذه النزعة الانسانية وفناناً عظيماً للطبقات الكادحة في المجتمع • لقد كان غوركي أول من قدم صورة للانسان المكافح الذي يعاني من الظلم الاجتماعي ، والذي يشعر بسعادة الكفاح ، وبذلك فقد تميز من أصحاب النزعــة الانسانية في الأدب الروسي الواقعي الذين دأبوا ، ابتداءً بـ « معطف » غوغول ،ومروراً بـ « مذلون مهانون » دوستويفسكي وانتهاءً بأعمال تشيخوف المشابهة لها، دأبوا على إثارة مشاعر العطف والشفقة على المذلين المهانين ، ولكنهــم لم يروا طريق خلاص البشرية من حالات العدم ، والقهر والذل المحزنة • ويعتقد فاديف أن مكسيم غوركي استطاع ، كما لم يستطع أحــد غيره ، أن يبيّن للعالم أن بين الناس الكادحين الذين يعانون من مساوىء النظام القديم الذي حرم الانسان من حق الحياة ، ومن حق العمل ، ومن حق الأمومة السعيدة ، ومن حق حب الوطن الذي لم يستطع في ظل تلك الظروف أن يكون وطنــاً بالنسبة اليه ، أن في هذا الوسط ، الوسط الشعبي تكونت ملامح كل ما هو رائع وعظيم ، ملامح الزمالة ، والاخوة ، والبطولــة ، والحماسة للعمــل ، والابداع الواعي ، والروح الجماعية • وفي الوقت نفسه ، ففي هذا الوسط بالذات كمنت تلك القوى القادرة على تغيير البناء الاجتماعــي وأن يمنــح الانسان العامل كل الحقوق الانسانية •

ويقسم منظرو الواقعية الاشتراكية الافكار التي تلهم هذا الفن الجديد الى فئتين : فقئة من هــذه الافكــار تعد في حكــم المتحققة أو هي في دور الصيرورة والتحقق ، أما الأخرى من هذه الافكار فتمثل في مخيلة البشرية التقدمية المعاصرة بوصفها مستقبلا قريباً بهذه الدرجة أو تلك •

ويرد أنصار الواقعية الاشتراكية على الرأي القائل بأن الواقعية القديمة (الكلاسيكية - الانتقادية) تفتقر الى ما هو إيجابي ، ويشيع فيهــا ما هــو

سلبي ، بينما تؤكد الواقعية الاشتراكية على ما هو إيجابي • ويعتقد أنصار الواقعية الاشتراكية أن كلاً من الواقعية القديمة والواقعية الاشتراكية تسعى الى تصوير ما هو إيجابي ، غير أن غياب الايجابي من الواقعية القديمة سببه افتقار المجتمع البورجوازي الى مثل هذه القيمة • أما المثل الأعلى الاشتراكي الايجابي الذي جسده الأدب الجديد فيحمل طابعاً عاماً وشمولياً بحيث تغلغل في جميع مجالات الحياة ، ويظهر في جميع أجواء العالم الداخلي والنشاط الخارجي للانسان ، ويستند في تطوره الى مبدأ وحدة كل من الشخصية والمجتمع •

ويذكر أنصار الاشتراكية أن رواد الواقعية القديمة أظهروا نشاط الانسان وعالمه الداخلي المشروطين بالوسط الاجتماعي والمفهومين فهماً تأريخياً • أما فن النزعة الحديثة (العصرانية) ، المعروف بتمرده على الاتجاه الواقعي مع مبدئه القائل بالحتمية الاجتماعية ، هذا الفن عزل الشخصية عن وسطها (بيئتها) مجرداً بذلك الانسان من جوهره الاجتماعي • ويظهر الفن العصراني ، وهو يضفي طابعاً مطلقاً على الشخصية ، بحجة تحريرها ، يظهر استخفافاً تاماً بالقضايا المتعلقة بتصوير البيئة • أما الرمزيون فتظهر أعمالهم الابداعية بوضوح أكبر ، عجز الانسان ومصيره المحتوم • أما الواقعية الاشتراكية فقد عملت على إحياء مبدأ الحتمية الاجتماعية وتبعية الانسان للبيئة الاجتماعية ، مبدأ التحليل الاجتماعي بوصفه مبدأ مهماً من مبادىء تصوير الحياة تصويراً صادقاً •غير أن الواقعية الاشتراكية بوصفها منهجاً في الابداع الفني تكشف عن تفردها ليس فقط في تصوير العالم الداخلي للانسان ، بل كذلك في تصوير البيئة الاجتماعية من حوله • ان البيئة الاجتماعية يجري فهمها هنا على أنها بيئة تضم طبقات متصارعة ، أما الانسان فيفهم على أنه ثمرة من ثمار هذا الصراع • ومع أن أنصار الواقعية

الاشتراكية يعترفون بأن مفهوم الصراع الطبقي لم يكن غريباً على الواقعية القديمة ، إلا أنهم يأخذون على كتاب الواقعية القديمة هذه خلطهم العجيب بين هذه الظواهر الاجتماعية واعتقادهم بوجود حقائق أخلاقية أزلية •

ان الوحدات الجماعية ، هذه الصيغة الجديدة للعلاقات الاجتماعية ، تصبح موضوعاً جديداً للتصوير الأدبي ، وبذلك تكون قد عملت على إغناء الصيغ الفنية للاتجاه الواقعي • ويؤكد منظّرو الواقعية الاشتراكية ان الأدب العالمي ، باستثناء حالات نادرة جداً ، لم يقدم في السابق مشاهد عن الجماهير الشعبية على مثل هذا المستوى من الضخامة كالتي هي عليه في أعمال أدبية مثل « الدون الهادىء » لشولوخوف ، و « السيل الحديدي » لسيرافيموفيتش • إنها لم تعد مجرد تراكم بشري ، بل وحدات جماعية تكتلها إرادة وحيدة وأهداف مشتركة واحدة • ويقر منظرو الاشتراكية أن دقة الملاحظة والخبرة الحياتية ، ومعرفة الظواهر الحياتية الملموسة ، وقوة الالهام ، والموهبة ، والثقافة العامة ، والتمكن من قوانين الفن وأسرار الحرفة ، كل ذلك ضروري للكاتب الواقعي من أجل إعادة خلق حياة المجتمع خلقاً فنياً حقاً • ولكنهم يضيفون الى ذلك قولهم إنه من أجل التمكن بعمق من منهج الابداع الواقعي في التصوير الأدبي لا بد من عقيدة تقدمية تلم بجميع جوانب الوجود البشري ، وترتكز الى فهم علاقات الناس الحقيقية في الحياة ، والى فهم القوانين الموضوعية لتطور الواقع • إنمنظري الواقعية الاشتراكية يعتقدون أن فلسفة الاشتراكية العلمية تؤمن مثل هذه العقيدة ، وهي تكمن في أساس المنهج الابداعي للواقعية الاشتراكية •

هناك من يعتقد ان الروح الانساني عندما لم تلب الحياة حاجاته في السابق بحث لنفسه عن مخرج من « شناعاتها الدنيئة » ، أما الفن فقد توفرت لديه بواعث غنية وتربة خصبة لتطوره • أما في ظل الاشتراكية حيث ينال

الانسان رضاه من الحياة فان الفن يفقد روحه السابق المعروف بمعاناته وشكواه ودعوته للتقدم فيصبح أفقر • في السابق وضعت الانسانية نصب عينيها هدفاً عظيماً يرمي الى تحرير الانسان من نير الاستغلال والظلمة والجور ، هذا الهدف الذي أمد الفنان بالالهام ، أما الآن ، ونظراً لتحقق هذا الهدف في البلدان الاشتراكية فان الفن في هذه البلدان قد فقد مصدر الالهام ، هذا المصدر الذي لا يمكن أن تعوض عنه المهمات اليومية لبناء الاشتراكية • غير أن هناك فريقاً يرد على هذا الرأي من داخل العالم الاشتراكي ، ويؤكد أن الكثير مما هو سلبي يواصل وجوده في الحياة اليومية للمجتمع الاشتراكي وتعد النقاشات حول الأسس الانتقادية والايجابية في الواقعية الاشتراكية انعكاساً ايديولوجياً لهذه الحقيقة • ولكن هذا الفريق يذكر بأن جوهر ما هو نموذجي في الواقعية الاشتراكية لايتمثل في تصوير انهيار الشخصية أو معاناتها ، الأمر الذي كان يشكل ميدان الواقعية الكلاسيكية ، بل عملية نمو هذه الشخصية وإغنائها •

إن النزعة الانسانية الاشتراكية الواثقة من انتصارها هي التي تحدد ملامح البطل الايجابي داخل أدب الواقعية الاشتراكية • ويعتقد أنصار الواقعية الاشتراكية أن قوة غوركي بوصفه كاتباً ينتمي الى عالم جديد تماماً، تكمن في ثقته بالانسان ، التي لا حدود لها ، وفي بحثه المستمر والحماسي في داخل هذا الانسان عن النزعة الانسانية ، عما يجعل منه إنساناً مهما بلغت قسوة الظروف التي تحيط بهذا الانسان • ويعترف هؤلاء الباحثون أن غوركي يصور « الشناعات الدنيئة » أحياناً مصحوبة بعدد كبير من التفاصيل التي تجعل منه نداً للكاتب ذي النزعة الطبيعية (النتورالية) ولكن يظهر من خلف هذه التفاصيل لواقع ما قبل الثورة ، فجأة شعاع باهر لنزعة إنسانية حقيقية لتقضي على أي أثر « لنزعة طبيعية » في الحال •

لقد أشار غوركي في حينه الى أن الواقعية الاشتراكية تعرض الحياة اليومية الانسانية بوصفها مأثرة • ويعترف منظرو الواقعية الاشتراكية بوجود تصوير للحياة اليومية بوصفها مأثرة حتى في أعمال أدبية تنتمي الى الواقعية الكلاسيكية • إن قضية تأثير الانسان في الحياة تأثيراً فعالاً وواعياً سبق أن لفتت أنظار كل من شكسبير وسرفانتس • وهذه القضية عينها طرحت بدرجة إضافية من الحدة حتى في الأدب الواقعي في القرن التاسع عشر • بلزاك وستندال أوجدا نماذج من البشر لم تكن جميعها ممن اتصف بالخضوع السلبي للظروف ، بل كان بينها نماذج عرفت طباعها بقوة الارادة والنشاط ، وعرفت بسعيها لاخضاع مجرى الحياة لارادتها ؟ وبمحاولتها للتأثير فيها • ومع ذلك فان منظري الواقعية الاشتراكية يرون أن هذا النشاط اتسم بصفات خاصة به • ففي حالات معينة نجد الانسان ينشط وسط ظروف أما غير مواتية له وإما معادية تماماً ، وذلك على الرغم من أن نشاطاته كانت من وجهة النظر الاجتماعية مفيدة وملائمة • ولذلك فقد كان للنشاط اليومي لمثل هذا الانسان داخل المجتمع الرأسمالي ، كقاعدة ، طابع فاجع • وفي حالات أخرى كان نشاط الانسان يسفر في النهاية عن كونه نشاط إنسان وحش لا يفكر إلا بغنيمته ، ويعرف أن الآخرين لا يختلفون عنه فهم ذئاب مثله تماماً • إن تطور الحياة يبرز هنا بوصفه مجرد مادة ثانوية لصراع الوحوش من أجل « مكان تحت الشمس » ، وليس ثمرة من ثمار نشاط بشري موجه بصورة واعية لخير البشرية كما يحصل في المجتمع الاشتراكي •

ان لهذا التمييز علاقة مباشرة بتصوير الانسان النشيط والفعال من جانب كل من الواقعية الاشتراكية والواقعية الانتقادية • لقد واجهت الواقعية القديمة في السابق صعوبات كبيرة وهي تحاول معالجة تلك الوسائل الفنية التي كانت قادرة ، لو وجدت ، على الكشف عن غنى الفعالية النشيطة

للانسان الذي يدعم بعمله وجهده المجتمع عامة ، والقادرة أيضاً على تصوير السعادة الايثارية للبناء الموجه للصالح العام والذي يلهمه الوعي بالمعنى السامي للحياة الشخصية التي تنذر لقضية إعادة تنظيم العالم • إن الواقعية الاشتراكية تصور حيوية إنسان العالم الجديد بوصفها حيوية موجهة بصورة واعية لخير المجتمع والشعب وتمنح الشخصية نفسها إحساساً بسعادة الخلق •

ولا ينكر منظرو الواقعية الاشتراكية تقديم الأدب البورجوازي بطلاً يتسم بطبيعة موهوبة ، ونشيطة وذات إرادة قوية ، بطلاً يتسم نشاطه بدرجة كبيرة من الفعالية • غير أنهم يؤكدون أن كل هذه الصفات تتكشف من خلال « فعل أجوف » موجه للحصول على الثروة ولممارسة المغامرات الغرامية • إن حياة الانسان اليومية تطالعنا هنا لا بوصفها مأثرة بقدر ما هي إنغماس في الملذات تقود الانسان في نهاية المطاف الى أن يعي تفاهتها وخواءها • إن النقود ، والتقدم الشخصي Career ، والنساء ، هذه هي ، بصورة خاصة ، الأمور التي توقف عليها معالجات الغالبية العظمى من أعمال الأدب البورجوازي • وفي مثل هذا المجال الضيق ، من وجهة نظر منظري الواقعية الاشتراكية ، يصعب جداً الكشف عن جميع وجوه غنى الشخصية الانسانية وبالتالي إغناء الاشكال والصيغ الفنية للاتجاه الواقعي •

إن الواقعية القديمة إذ تتغلغل الى أعماق منابع وحوافز تصرفات الانسان وسلوكه ، تفهم بعمق وتجلو تلك الحقيقة القائلة ان القوة المحركة للحياة داخل المجتمع الذي يقدس الملكية الشخصية تتمثل بالدرجة الأولى بالمنافع المادية المسيطرة على الناس • ويعترف منظرو الواقعية الاشتراكية أن كبار كتاب الواقعية القديمة لم يكونوا ذوي نزعة أخلاقية عاطفية ولذلك فقد فهموا تماماً أن المصالح المادية ، التي هي بطبيعتها مصالح أنانية تماماً ، كانت في المجتمع البورجوازي عاملاً من عوامل التقدم الاجتماعي • ولكنهم كانوا

دائماً يشعرون بالسعادة كلما استطاعوا أن يظهروا ، دون أن يكلفهم ذلك خرق مبدأ الأمانة على الواقع ، تلك المنابع الأكثر نبلاً والخاصة بنشاط الانسان ، من تصويرهم للمصلحة المادية ذات السلطان الطاغي . ولكن الواقع البورجوازي لم يسعفهم دائماً بتوفير امكانية واسعة بهذا الخصوص .

ويؤكد منظرو الواقعية الاشتراكية أن الواقعيين الاشتراكيين لم يتجاهلوا أبداً في لوحاتهم عن الحياة المصالح المادية للناس . ان خصوم الأدب السوفييتي كثيراً ما اتهموه بـ « النزعة المادية الفظة » ، واتهموه أيضاً بأنه يولي اهتماماً زائداً عن الحد لانتاج الخيرات المادية . ولكن تصوير هذا النشاط في أعمال الواقعية الاشتراكية مرتبط ، بخلاف أعمال الأدب البورجوازي ، بالتطور الروحي والأخلاقي للانسان . ويعترف منظرو الواقعية الاشتراكية بتعذر إنكار تلك الحقيقة الناصعة التي تقول ان أدب الواقعية الاشتراكية يولي عناية بالغة لتسليط الضوء على الحوافز والعوامل الروحية والاخلاقية الخاصة بالتطور البشري وبـ « المآثر البشرية » ، عناية تفوق كثيراً ما نجده متاحاً للواقعية القديمة . ويعتقد منظرو الواقعية الاشتراكية ان الاشتراكية تحرر الانسان من سلطة النقود الطاغية على الانسان والتي لم يكن دائماً يعيها ، ومن تبعية الانسان الساحقة أيضاً للنزعة المادية التي تسم النظام الاجتماعي الرأسمالي والبورجوازي ، ومن نزعة التقديس الأعمى Fetishism للاشياء ، كل ذلك من أجل أن يتحرر هذا الانسان لممارسة العمل الخلاق في بناء الحياة .

ويؤكد الواقعيون الاشتراكيون أن الاشتراكية ، إذ تنجب صيغاً متنوعة للنشاط البشري ، مثل المنافسة الخلاقة بين الجماهير ، والتعاون المتبادل بين الناس خلال عملهم الهادف الى النهوض بالحياة ، إن الاشتراكية تستدعي في مثل هذه الأحوال تفهم الانسان لمسؤوليته أمام الآخرين ، وأمام جماعته ».

وأمام الدولة . في أعمال الواقعيين خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر تخوض الشخصية في حالات غير نادرة كفاحاً ، (وإن كان غير موفق في أغلب الأحوال) ضد الظروف غير المواتية أو ضد التأثيرات الضارة التي تمارسها البيئة ، كاشفة بذلك عن نفسها بوصفها شخصية تمتاز بالفعالية الاجتماعية . كان ذلك خلال حقبة النهوض الحضاري من حياة المجتمع البورجوازي . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولا سيما عند نهاية هذا القرن ، شاع في أدب أوربا الغربية وفي الأدب الروسي أحياناً ، تصوير النزعة السلبية للشخصية أو عجزها أمام البيئة والظروف . في أدب فلوبير تطالعنا البيئة بوصفها شيئاً ما محتوماً ، لا يعرف الرحمة ، يقف الانسان عاجزاً أمامه ، شيئاً ما غير قابل للتغيير . لقد تحرفت فكرة التصوير الموضوعي للتطور القانوني للواقع بالطريقة الآتية : فالواقع لم يعد يستوعب بوصفه تجسيداً للخبرة البشرية وتحول الى نوع شبيه بالقدر القديم ، أو المصير عند شكسبير ، الذي يستحيل تخطيه . فالبيئة والانسان يقف كل منهما في مواجهة الآخر ، إنهما لا يتبادلان التأثير بعضهما في البعض الآخر ، إنهما متعاديان ، والانسان يخضع للبيئة في النهاية . إن مثل هذا الفهم لعلاقة الانسان بالبيئة شكل أحد منابع النزعة الطبيعية (النتوراليزم) التي قصرت كثيراً في تقدير الانسان بوصفه قيمة فعالة في الحياة .

ويرى منظرو الواقعية الاشتراكية أن الأدب اصطدم في مجرى الكفاح من أجل الاشتراكية بذلك النوع من الانسان الذي كان غريباً عليه الاحساس بالاحتقار الروماتتيكي للبيئة الاجتماعية والظروف الاجتماعية بحيث بادر في الحال الى إدخال تغييرات جذرية الى كل من البيئة والظروف ، في الماضي أخضعت ظروف تطور المجتمع الرأسمالي الانسان الى الظروف الخارجية بدلا من أن ترتفع به الى المستوى الذي يمكنه من ممارسة دور السيد لهذه الظروف . أما في ظروف الاشتراكية فان الانسان ، الذي أدرك قوانين

لا الطبيعة فحسب ، بل أدرك كذلك قوانين التطور الاجتماعي ، يصبح سيدا لظروف حياته ويوجهها بطريقة تمكنه من خلق الحياة لا انسجاماً مع المتطلبات الاقتصادية فحسب ، بل انسجاماً مع قوانين الجمال أيضاً .

يؤكد منظرو الواقعية الاشتراكية أن الأدب الجديد يقوم بتسليط ضوء جديد حتى على الجوانب النموذجية لعملية مجرى الحياة ، ولتصادماتها ونزاعاتها . ويضربون أمثلة لذلك من تصوير أدب الواقعية الاشتراكية للتصادم بين الشخصية والمجتمع في مختلف مراحل تطور الاشتراكية .

ان أدب الواقعية القديمة صور ، في اعتقادهم ، وهو يعرض التناقضات داخل العالم الرأسمالي ، صور عدداً لا يحصى من المآسي والفواجع التي نبعت من تربة الصراع بين الشخصية والمجتمع ، وتصادماتهما وعدم انسجامهما . إن كل ما في منهج الواقعية القديمة ، وكل ما يتصف به إنما ينبع من تربة هذه التناقضات والتصادمات الحياتية ، والمواقف ، ومصائر الناس التي ترتبت عليها .

إن أدب الواقعية الاشتراكية ومنهجها الفني استندا بدورهما — حسب تأكيد منظري الواقعية الاشتراكية — بصورة خاصة الى تصوير هذه التناقضات والتصادمات. وفي هذه الحالة فانهم يرون أن الواقعيةالاشتراكية طورت تقاليد الواقعية القديمة وأغنتها عندما سلطت الأضواء على علاقات الانسان بالمجتمع ، هذه العلاقات المحكومة ، في رأيهم ، بالصراع الطبقي وبالتناقضات الاقتصادية — الاجتماعية الملازمة للعالم الرأسمالي ، سلطتها بعمق ومنطقية وكاشفة عن جذورها في الماضي وآفاقها في المستقبل . وتقدم أعمال غوركي خبرة كبيرة للأدب العالمي من هذه الزاوية بالذات .

يعترف أنصار الواقعية الاشتراكية ، أن تطور النظام الاشتراكي قد صاحبته هو الآخر تناقضات بين الشخصية والمجتمع ، ولكنهم يصرون على

أن التناقضات تختلف اختلافاً جذرياً عن تلك التي عرفها النظام الرأسمالي ، كما أن المنهج الفني الذي اعتمد في تصويرها وموقف الكاتب ، الانفعالي منها ، ومحاور معالجتها ، ومعالجة التصادمات الحياتية المرتبطة بها — كل ذلك اكتسب طابعاً جديداً تماماً تقريباً بالنسبة للواقعية القديمة .

وتشكل التناقضات بين الشخصية المتخلفة روحياً أو السادرة في غيها — على حد تعبير منظري الواقعية الاشتراكية — وبين المفاهيم التقدمية للجماهير العاملة بوصفهم حملة المثل الأعلى للاشتراكية ، تشكل التصادمات والخلافات في سلسلة من أعمال الواقعية الاشتراكية التي صدرت خلال الاعوام الاولى التي أعقبت الحرب . ولما كان منظرو الفكر الاشتراكي يعتقدون أن شرائح معينة من السكان لا يمكنها — بحكم جوهرها الاجتماعي — أن تكون معادية للنظام الاشتراكي ، والتي بامكانها بالتالي بل وينبغي لها أن تقترب من هذا النظام وذلك تبعاً لتطور القوى الانتاجية للمجتمع الجديد ، وتطور قيمه الثقافية ، تعين إذاً على الأدب الاشتراكي أن يصور عملية إعادة تربية هذه الشرائح خلال عملية البناء الاشتراكي نفسه . ان هذه التصادمات والمواقف حملت طابعاً مأساوياً ، وأحياناً طابعاً مأساويا — كوميدياً (تراجيكوميدي) . ومع ذلك فان التناقض بين فئة المثقفين التقدميين والمجتمع الجديد ، رغم اتصافه بشيء من السمات الفاجعة إلا أنه لا يعد من ذلك النوع من التناقضات التي تستعصي على الحل ، بل يعد تناقضاً من طراز جديد ظهر في مجرى عملية إقرار المجتمع الجديد . وبالفعل فقد صور الأدب السوفييتي تكفل الحياة نفسها بحل مثل هذه التناقضات حلاً تدريجياً . ويجادل منظرو الواقعية الاشتراكية قائلين إنه إذا كانت الواقعية القديمة قد صورت أن التقارب بين الشخصية والمجتمع البورجوازي أدى في كل الحالات تقريباً الى الانحطاط الروحي للشخصية والى سقوطها المعنوي أو الى مجرد تصالحها مع الواقع ، فان حل التناقض بين الشخصية

والمجتمع لصالح المجتمع ، في ظروف المجتمع الاشتراكي ، ليس فقط لم يؤد الى تكييف الشخصية وافقارها الروحي ، بل أدى الى السمو بروح الانسان وإغناء قواه الابداعية وتطويرها ، دامجاً خلال ذلك الشخصية بالمجموعة العاملة ، ومثيراً فيها الحماسة لخدمة القضية العامة .

ويضم الأدب السوفييتي خلال المدة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية عدداً غير قليل من الاعمال التي عنيت بتصوير التصادمات والمواقف التي ترتبت على الخلافات القائمة بين الشخصية والمجتمع . إن منظري الاشتراكية يلاحظون أن التربة التي نمت فيها هذه التصادمات تختلف مرة أخرى عن تلك التي جابهت أدب الواقعية الاشتراكية خلال المرحلتين السابقتين من تطورها . إن هؤلاء المنظرين يعزون مثل هذه التصادمات داخل المجتمع الاشتراكي ، بالدرجة الاولى ، الى طغيان المزاج الفردي للشخصية التي تصطدم مصلحتها الشخصية مع المصلحة الاجتماعية ، ومع إرادة الجماعة ، وأخيراً مع المثل الأعلى للاشتراكية . إن هذا التصادم ينبع من المصالح الأنانية للشخصية أو من طغيان الغوايات الحسية على منطق العقل والواجب — على حد تعبير أنصار الواقعية الاشتراكية — ، أو من ضعف تطور الشخصية الروحي والاخلاقي . إنهم يرون أساس مثل هذه التصادمات ، عادة ، في رواسب المفاهيم الرأسمالية في أعماق وعي الانسان ومشاعره . ويرى منظرو الاشتراكية أنه إذا كانت العدالة الاخلاقية في حالة تصوير تصادم الشخصية والمجتمع داخل المجتمع الرأسمالي ، تكون في أغلب الاحيان الى جانب الشخصية التي تتعرض لمعاناة فاجعة ، وان معاناة الشخصية هذه تثير التعاطف مع الشخصية والاحتجاج ضد المجتمع بوصفه السبب في وجود هذه المعاناة ، فان الوضع قد اختلف تماماً في ظروف المجتمع الاشتراكي . إن هؤلاء المنظرين يرون إن العدالة الاخلاقية يجب أن تكون الى جانب المجتمع ، الى جانب الجماعة ، أما معاناة الشخصية فلا تثير التعاطف إلا في حالات نادرة

جداً ، ذلك أن هذه المعاناة لم تكن قد فرضتها ضرورة موضوعية ، ولا ظروف موضوعية مستقلة عن إرادة الشخصية ، بل تستمد قوتها ، بالدرجة الاولى ، من نبع المصلحة الأنانية .

يؤكد أنصار الواقعية الاشتراكية أن التغيرات العميقة التي طرأت على العلاقة بين الشخصية والمجتمع ، بين الشخصية النموذجية والظروف النموذجية خلال الظروف التي صاحبت العمل من أجل الاشتراكية ، كل ذلك أدخل تغييرات جذرية على الطريقة الفنية الخاصة بتصوير صلات الانسان بالبيئة الاجتماعية ، وعلى طبيعة التصادمات والموضوعات المعالجة ، وعلى بنية الأعمال الأدبية القصصية منها والمسرحية التي تعين على مؤلفيها أن يكشفوا فيها عن صلات بين الشخصية والمجتمع أغنى بكثير وأوسع بكثير من تلك التي كان يتم الكشف عنها عند تصوير العالم الفردي الذي يقدس الملكية الخاصة . وكل ذلك تطلب ، في رأي هؤلاء المنظرين ، درساً ملموساً لخصائص الاشكال الفنية التي أنتجها أدب الواقعية الاشتراكية ، بشرط أن يفهم من هذه الاشكال لا نسقاً شكلانياً للاساليب ، بل انعكاساً فنياً لأشكال وصيغ الواقع نفسه .

المصادر التي اعتمد عليها البحث في الفصل الخامس

مراحل الواقعية الاشتراكية

١ ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ارنولد هاوزر · ترجمة الدكتور فؤاد زكريا

٢ ـ المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ـ فيليب فان تيجم ـ ترجمة : فريد انطونيوس

٣ ـ تاريخ الادب الفرنسي ـ تاليف مجموعة من المختصين (بالروسية)

٤ ـ الواقعية ـ س·م· بيتروف ـ (بالروسية)

٥ ـ معنى الواقعية المعاصرة ـ جورج لوكاتش ـ ترجمة : حليم طوسون

٦ ـ الواقعية الاشتراكية في الادب والفن ـ ترجمة : محمد مستجير مصطفى

٧ ـ الدادائية بين الامس واليوم ـ علي الشوك

٨ ـ الخلاصة في مذاهب الادب الغربي ـ الدكتور علي جواد الطاهر

٩ ـ عصر السريالية ـ والاس فاولي · ترجمة : خالدة سعيد

مراجـع :

١ ـ الأدب ومذاهبه ـ الدكتور محمد مندور ـ مطبعة نهضة مصر ومطبعتها .

٢ ـ الأدب ومذاهبه ـ محمد مفيد الشوباشي . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ دار الكاتب العربي ١٩٧٠

٣ ـ أندريه بريتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية . تأليف : ميشيل كاروج ، ترجمة : الياس بدوي ـ دمشق ١٩٧٣

٤ ـ الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي . تأليف : الدكتور علي جواد الطاهر ، دار الرائد العربي ـ بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٢

٥ ـ الدادائية بين الأمس واليوم . تأليف : علي الشوك ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ـ بيروت (د.ت)

٦ ـ دراسات في الواقعية . تأليف : جورج لوكاتش ، ترجمة : الدكتور نايف بلوز ـ دمشق ١٩٧٠

٧ ـ الديوان . تأليف : عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني ، مطبوعات دار الشعب ، الطبعة الثالثة ، القاهرة (د.ت) .

٨ ـ رامبو ـ حياته وشعره . ترجمة : خليل الخوري ، بغداد ١٩٧٨ .

٩ ـ الرمزية والأدب العربي الحديث . تأليف : انطون غطاس كرم ، دارالكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ـ بيروت ١٩٤٩ .

١٠ ـ الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني . تأليف : أمية حمدان ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ .

١١ ـ الرومانتيكية . تأليف : الدكتور محمد غنيمي هلال ، القاهرة ١٩٥٦ .

١٢ ـ الرومانتيكية في الأدب الانجليزي . ترجمة : عبدالوهاب محمد المسيري ومحمد علي زيد . راجعه : الدكتور مصطفى بدوي ومحمود محمود ، مؤسسة سجل العرب ـ القاهرة ١٩٦٤ .

١٣ ـ الرومانتيكية ومعالمها في الشعر العربي الحديث . تأليف : عيسى يوسف بلاطه ، دار الثقافة ـ بيروت ١٩٦٠ .

١٤ ـ الرومانتيكية . تأليف : ليليان فرست ، ترجمة : الدكتور عبدالواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ .

١٥ ـ الرومنطيقية . تأليف : فان تيجم ، ترجمة : بهيج شعبان ، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٦ .

١٦ ــ السريالية . تأليف : ايف دوبليس ، ترجمة : بهيج شعبان ، دار بيروت للطباعة والنشر ــ بيروت ١٩٥٦ .

١٧ ــ عصر السريالية . تأليف : والاس فاولي ، ترجمة : خالدة سعيد ، بيروت ١٩٦٧ .

١٨ ــ في سبيل الواقعية . تأليف : البروفسور أ. لافريتسكي ، ترجمة :الدكتور جميل نصيف ، مراجعة : الدكتورة حياة شرارة ، دار الحرية للطباعة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٤ .

١٩ ــ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا . تأليف : فيليب فان تيجم ، ترجمة : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ــ بيروت ١٩٧٥ .

٢٠ ــ مفاهيم نقدية . تأليف رينيه ويليك ، ترجمة : الدكتور محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (١١٠) ، الكويت ١٩٨٧ .

٢١ ــ منهج الواقعية في الابداع الأدبي . تأليف : الدكتور صلاح فضل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .

٢٢ ــ النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكوليردج) ، ترجمة : الدكتور عبدالحليم حسان ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

٢٣ ــ الواقعية . تأليف : ريمين كرانت ، ترجمة : الدكتور عبدالواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، دار الحرية للطباعة ، وزارة الثقافة والاعلام ــ بغداد ١٩٨٠ .

٢٤ ــ واقعية بلا ضفاف . تأليف : روجيه جارودي ، تقديم : أراجون ، ترجمة : حليم طوسون ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ .

٢٥ ــ الواقعية في الرواية العربية . تأليف : الدكتور محمد حسن عبدالله ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

٢٦ ــ الواقعية في الفن . تأليف : سيدني فنكلشتين ، ترجمة : مجاهد عبدالمنعم مجاهد ، مراجعة : الدكتور يحيى هويدي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

٢٧ ــ الواقعية اليوم وأبداً . تأليف : بوريس بورسوف ، ترجمة : كامران القرهداغي ، دار الحرية للطباعة ــ بغداد ١٩٧٤ .

٢٨ ــ الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن . ترجمة : محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ــ القاهرة ١٩٧٦ .

وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة

الغلاف: رياض عبدالكريم
السعر: ثلاثة دنانير ونصف

بغداد ـــ ١٩٩٠

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة